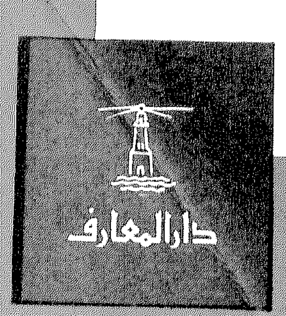
منشورات
جماعة علم النفس
التكاملى

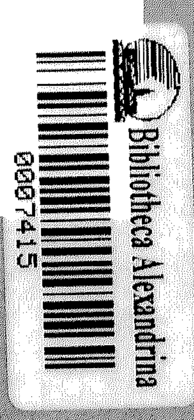
بإشراف
الدكتور يوسف مراد

الدكتور مصطفى سويف

الأسس النفسيّة للإبداع الفنّى

فى الشعر خاصّة







الأسس النفسية للإبداع الفني

في الشعر خاصة



منشورات جماعة علم النفس التكاملى
بإشراف الدكتور يوسف مراد

الأسس النفسية للإبداع الفنى

فى الشعر خاصة

تأليف
الدكتور مصطفى سويف

الطبعة الرابعة
مزيدة ومنقحة



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

مقدمة الطبعة الثالثة

انقضى الآن أكثر من عشرين سنة على تاريخ الانتهاء من كتابة هذا البحث . وحوالى ثمانى عشرة سنة على ظهور طبعته الأولى .

وقد أوضحنا فى مقدمة الطبعة الثانية كيف أن موضوع الإبداع بدأ يحتل مكاناً مرموقاً بين الموضوعات التى تنصرف إليها جهود الباحثين منذ سنة ١٩٥٠ . واستمر ارتفاع منحنى الاهتمام به يتزايد سنة بعد سنة حتى وقتنا هذا . وطبيعى أن ينطوى هذا على تعدد وتفرع لنقاط البحث ومزيد من الاكتشافات فى المنهج والموضوع . ولذلك رأينا من واجبنا ، جرياً على السُّنة التى درجنا عليها فى الطبعة الثانية ، أن نقدم للقارئ فى نهاية الكتاب ملحقاً يعطى للقارئ صورة مصغرة مادتها مكثَّفة عن هذا النمو الخلاق . ويتناول هذا الملحق فترة العشر السنوات الأخيرة وهى الفترة الممتدة منذ ظهور الطبعة الثانية لكتابنا هذا حتى آخر سنة ١٩٦٨ .

أما نص البحث نفسه فلم نتدخل فيه إلا بتعديلات طفيفة فى صفحات متناثرة ، ولاتزال الدلائل تتزايد على صدق معظم النتائج التى كنا قد توصلنا إليها .

وسيظل كاتب هذه السطور مديناً لزوجه ولأصدقائه وطلابه بالكثير ، فهم قد تكفلوا ولا يزالون يتكفلون بإعطائه عائداً روحيًّا هو صاحب الفضل الأول فى استمرار اهتمامه بموضوع الإبداع الذى لم نستطع اهتمامات أخرى عديدة أن تضيِّق عليه مجال الحياة .

أما دار المعارف ، عمالها وإدارتها ، فقد طوَّقت جيدنا بجهدها فى تصوير الكتاب فى أحسن صورة .

القاهرة فى يونية ١٩٦٩ — المؤلف



مقدمة الطبعة الثانية

ظهرت الطبعة الأولى من هذا البحث فى يناير سنة ١٩٥١ ، وبذلك يكون قد انقضى على ظهورها تسع سنوات تقريباً . وهذه المدة كافية لأن تلزمنا ونحن بصدد إصدار الطبعة الثانية لأن نعرض لما عساه أن يكون قد جد من دراسات فى ميدان الإبداع الفنى سواء فى مصر وفى الخارج .

فأما فى الخارج فقد اهتم عدد كبير من علماء النفس الأكاديميين بهذا الموضوع ، أو بالأحرى بموضوع الإبداع بوجه عام ، فى الفن وفى العلم وفى التكنولوجيا . ويمكن التأريخ لبداية هذا الاهتمام بالبحث الذى ألقاه جيلفورد J.P. Guilford فى « جمعية علم النفس الأمريكية » ونشره عام ١٩٥٠ تحت عنوان «قدرة الإبداع »[١]. وبلغ الاهتمام بهؤلاء العلماء أن عقدوا مؤتمراً خاصًّا بهذا الموضوع فى أغسطس سنة ١٩٥٥ فى ولاية أوتاه Utah إحدى الولايات المتحدة الأمريكية وألقيت فى هذا المؤتمر عدة بحوث نُشر منها فى التقرير الذى أصدرته جامعة أوتاه ٢١ بحثاً ، كما احتوت قائمة المراجع التى وردت فى نهاية هذا التقرير على ١٣١ مرجعا ، منها ٩٥ مرجعاً نشرت فى سنة ١٩٥٠ والسنوات التالية . وقد رأينا أن نعرض لعدد من البحوث التى تمثل منهجاً تجريبيًّا خاصًّا يعتبر من أهم المناهج التى تنتظم هذه الحركة العلمية ، ونعنى بهذا المنهج التحليل العاملى ، وأفردنا لذلك ملحقاً خاصًّا فى نهاية الكتاب . ولم نجد لهذا الغرض أفضل من مجموعة البحوث التى أجراها جيلفورد أو شارك فى إجرائها فى المدة من سنة ١٩٥٠ إلى سنة ١٩٥٧.

هذا عن بحوث الإبداع فى الخارج . أما عن بحوث الإبداع فى مصر فمن المؤسف حقًّا أننا لم نجد سوى بحث سيكولوجى تجريبى واحد ، قام به الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل ، جمع مادته فى مصر ، وتقدم به لنيل درجة الماجستير من جامعة كنتكى Kentucky الأمريكية سنة ١٩٥١ [٢] . ولما كان هذا البحث

---

(١) Guiford, J.P. Creativity , *Amer. Psychogist,* 1950, 5,444-454.

(٢) Ismail, M.E. *Analyzing The Artisic Aptitude of the Visual Artist,* M.A.thesis, University of Kentucy, 1951.

هو وحده القائم فى الميدان ، ولما كان لم يُنشر باللغة العربية وفى الوقت نفسه يعتبر على مستوى علمي عال ، فقد رأينا أن نعرض له بشىء من التفصيل ، وأفردنا له ملحقاً ثانياً فى نهاية الكتاب أيضاً .

على أننا عند ما نذكر بحوث الإبداع الفنى فى مصر لا يفوتنا أن نشير إلى ظهور بعض البحوث الأدبية والنقدية التى تناولت موضوعات وثيقة الاتصال بالإبداع ، كموضوع التذوق والنقد الأدبى . وقد بدا التجاوب فى بعض هذه البحوث مع ما ورد فى بحثنا واضحاً جليًّا .

وبهذه المناسبة ينبغى لنا أن نذكر بشعور الامتنان العميق ما لقيته الطبعة الأولى من ترحيب وتشجيع لدى « مدرسة الأمناء » خاصة ، وهى المدرسة الملتفة حول الأستاذ أمين الخولى ، الأستاذ الذى كان (فيما نعلم) أول من دعا فى مصر إلى قيام الدراسة النفسية للأدب [1] .

بعد ذلك نود أن نشير ونحن نقدم للطبعة الثانية إلى أن ما أدخل من تعديلات فى متن الكتاب لا يتجاوز القدر اليسير ، كما أضيف عدد قليل من النصوص المؤيدة لبعض القضايا الرئيسية فى البحث . وهذا كل ما يمكن أن تبيحه طبيعة هذا الكتاب كبحث تجريبى له أول وله آخر . وهذا هو السبب فى أننا آثرنا أن نفرد للبحوث العاملية التى جدت فى الميدان قسماً منفصلاً — فى نهاية الكتاب — لأن طبيعتها المنهجية تختلف إلى حد ما عن طبيعة دراستنا .

وفى ختام هذه المقدمة لا نستطيع أن نحل أنفسنا من الاعتراف بجميل أولئك الأصدقاء والزملاء الذين لم ينقطع تشجيعهم لنا على مواصلة البحث فى مشكلة الإبداع الفنى مما كان له أثره العميق فى إعداد الطبعة الثانية على هذه الصورة.

كذلك ينبغى لنا أن نتقدم بالشكر إلى « دار المعارف » عمالها وإدارتها ، فلولا تعاونهم وحذقهم لما تسنى للكتاب أن ينشر فى هذه الصورة الأنيقة .

جامعة القاهرة فى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٩ — م . س .

---

(١) الخولى (أمين) ، «علم النفس الأدبى » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٥ ، ١ ، ص ٣٦ — ٥١ .

مقدمة

بقلم
المرحوم الدكتور يوسف مراد

من الاتفاقات الغريبة التى تسترعى نظر مؤرخ العلوم الإنسانية أن تكون الأحكام الجمالية من الموضوعات الأولى التى تناولها التجريب فى العهد الأول من نشأة علم النفس التجريبى . فقبل أن ينشئ فنت Wundt أول معمل سيكولوجى فى ليبزج سنة ١٨٧٩ كان فخنر Fechner قد بدأ بحوثه فى صلة التنبيه بالإحساس ونشر فى سنة ١٨٦٠ كتابه فى السيكوفيزيقا ، ثم وجه اهتمامه نحو دراسة الأحكام القيمية التى يصدرها الشخص عندما تقدم له أشكال هندسية مختلفة للتعبير عن تأثيرها السار أو المكدر أو بعبارة أدق للتعبير عن تأثيرها الجمالى . وبهذه المحاولات الأولى يكون فخنر قد وضع أساس علم الجمال التجريبى . وقد نشر نتائج تجاربه فى سنة ١٨٧١ وفى سنة ١٨٧٦ .

وكانت محاولة جريئة إذ كان علم الجمال يعد من العلوم الفلسفية ، وكانت النزعة السائدة فى دراسته استخدام القياس أى البدء من مبادئ عامة واستنباط ما تتضمنه هذه المبادئ من نتائج ، ولكن فخنر كان يعتقد بحق أن التأملات الفلسفية يجب أن تستند فى بادئ الأمر إلى ما يقدمه لنا الواقع من معلومات ثابتة ، ولابد من الاعتماد على المنهج العلمى للحصول على هذه المعلومات وإن كانت تبدو لأول وهلة ضئيلة متواضعة . والاعتماد على الاستقراء لدراسة الأحكام الجمالية يقتضى أن يبدأ الباحث بدراسة الأذواق والاختيارات الفردية فى مواقف تجريبية بسيطة لا تضم إلا عدداً قليلا من العوامل وذلك لتحقيق الدقة التى يتطلبها المنهج التجريبى ولتيسير استنتاج النتائج من مقدمات واضحة محدودة المعالم .

وقد وقف فنت بعد ذلك هذا الموقف عينه فى اختيار الموضوعات التى تخضع أكثر من غيرها للبحث التجريبى ، وربما كان يظن أنه من المحال أن يتناول التجريب جميع المظاهر النفسية وخاصة العمليات العقلية العليا من تخيل وتفكير . غير أن دراسات علماء النفس لم تقف عند حد دراسة الإحساس والإدراك بل تناولت تدريجاً جميع ضروب النشاط النفسى حتى تلك التى تبدو مستعصية حتى على محاولة وصفها وتحليلها كعملية الإبداع مثلا سواء فى العلم أو فى الفنون الجميلة ، وخاصة عندما تمر هذه العملية بهذه المرحلة الغامضة أو بهذه اللحظة الخاطفة التى تسمى بالإلهام .

* * *

ولا تقتصر صعوبة دراسة الإبداع الفنى على تفسير الإلهام ، بل ليس الإلهام هو المشكلة الأولى ، إنما لب المشكلة يقوم فى الكشف عن طبيعة الواقع الجمالى وإن كان الواقع الجمالى لا يدرك أو بعبارة أصح لا يعانى إلا فى هذه اللحظة الخاطفة التى تسمى بالإلهام والتى يقف دونها التعبير العادى عاجزاً كل العجز .

إننا نؤثر أن نتحدث عن الخبرة الجمالية قبل أن نصفها بأنها إحساس أو تأثر أو تعبير. فقد تكون كل ذلك ولكنها شىء آخر أيضاً . ليست الخبرة الجمالية ذاتية بحتة ، إنها لا ترجع فقط إلى ما تنفعل به النفس فهى ليست فى جوهرها إحساساً بالسار أو بالمكدر ، باللذة أو بالألم ، وإن كانت الخبرة الجمالية مجسمة فيما يعترى النفس من حركات وانفعالات ، كما أنها ليست فى جوهرها إشارة إلى الموضوع الحسى الخارجى ، ولا تمثيلا به ، ليست ضرباً من التصور الذهنى ولا تعبيراً عن أمر موضوعى ، أى أنها لا تنتمى إلى الواقع العلمى كما يصوغه العقل وإن كانت تلجأ إلى بعض الوسائل التعبيرية التى يستخدمها العلم من أصوات وأشكال . إن مجال الخبرة الجمالية إذن ليس المجال الذاتى البحت ولا المجال الموضوعى البحت ، مجالها بينهما وإن كان يضمهما بشكل من الأشكال . ولدينا فى موقف الفنان المبدع إزاء أثره أقوى دليل على

ما نذهب إليه إذ أن موقف الفنان الحق يتضمن دائماً عدم الرضا عن عمله ، لأن الفن الحق ليس تقليداً ولا تركيباً سواء اعتبرناه من الوجهة الذاتية تقليداً لما شعرت به ذات الفنان من قبل أو من الوجهة الموضوعية تمثيلا أو محاكاة لما تقدمه الطبيعة . ماذا عساها إذن أن تكون الخبرة الجمالية إن لم تكن تعبيراً عن ذات الفنان ولا تعبيراً عن العالم الخارجى المحسوس ؟ من الواضح أن منطق العقل يرفض أن يسلم بوجود أمر ثالث لا يكون هذا ولا ذاك ، والواقع أن موقفنا هنا متناقض والسبيل إلى حله يبدو مغلقاً إذ تعلمنا أن نقابل دائماً بين الذاتى والموضوعى ، بين الداخلى والخارجى ، والموقف الوسط قد يقفه الرياضى وعندئذ يجدر بنا أن نصف هذا الموقف بأنه تصور ذهنى مجرد ولا ينطبق عليه شيء بعينه . وهل يكفى للتخلص من هذا التناقض أن نقول إن لغة العقل لا تفهم لغة العواطف وإن منطق العواطف لا يتحرج من قبول التناقض بل إنه يذهب إلى القول بأن التناقض هو قانون الحياة العاطفية . إن اللجوء إلى منطق العاطفة لا يحل المشكلة بل يزيدها غموضاً إلا اذا حكمنا على أنفسنا بالصمت المطلق .

أعتقد أن أحداً لا يعترض على قولنا بأن الفن ليس فى جوهره تعبيراً أو وصفاً كما أنه ليس خلقاً بحتاً . إن الفن فى جوهره خبرة من نوع خاص ليست بالحسية الذاتية ولا بالعقلية الموضوعية ، هو خبرة جمالية ، ولا يمكن فهم حقيقة الفن إن لم تفهم طبيعة الخبرة الجمالية . أما الوصف أو التعبير أو التمثيل أو التجسيم فهى ليست إلا وسائل فى خدمة مضمون الخبرة الجمالية ، وهذه الوسائل بشهادة الفنان نفسه عاجزة عن أن تقتنص فى شبكتها مهما ضاقت بحلقاتها كنه هذه البارقة السريعة التى تهز على لطافتها نفس الفنان كما تهز على السواء نفس المتذوق . إننا بهذا الكلام نكاد نقضى على محاولتنا تعريف الخبرة الجمالية ، إذ لابد من أن نلجأ إلى الوسائل نفسها التى يستخدمها الفنان للتعبير عن خبرته الجمالية . ولكن رغم ذلك سنحاول الاقتراب قدر الإمكان من طبيعتها الأولى أى قبل أن تصاغ فى الأساليب التعبيرية .

يبدو لنا أن أحسن ما توصف به الخبرة الجمالية هو أنها ولادة جديدة ،

تتجدد مع كل خبرة جمالية جديدة ، هى نشوة لحظية فورية تغمرنا بعد أن نكون قد قطعنا الصلة بين اللحظة الراهنة وبين الماضى ، بل لا تتحقق إلا إذا أنكرنا الماضى لكى نستسلم لهذا الانجذاب الذى نلمح من خلاله المطلق واللامتناهى . ولكن الخبرة الجمالية تكشف لنا أيضاً ذاتنا عارية أى بكل ثرائها الحق . ولكن بزوال هذا الكشف المطلق الذى تتضمنه كل خبرة جمالية أى بعد أن يعود إلينا الماضى مع ما يحمله من صور جامدة وما يبعثه من عادات وحركات آلية ، نشعر كأننا فقدنا ذاتنا الحقة . هل معنى هذا أن الخبرة الجمالية تنقص وتتضاءل بقدر ما تزداد وتقوى تجاربنا السابقة ؟ كلا طبعاً ولكن ما نريد أن نقوله هو أن هناك من الماضى ما هو دائماً فى الحاضر ولذلك يمكن أن نقرر أننا لا نفوز بالنشوة الجمالية إلا بقدر ما اكتسبنا من خبرات ماضية ولكن بعد إمحاء هذه الخبرات من ذاكرتنا أى بعد أن تكون قد تحولت إلى جزء منا غير متميز عنا ، أى بقدر ما تكون قد أصبحت نحن لا لنا ولا منا . وذلك هو الشرط الأساسى للإبداع الفنى وللتذوق الفنى على حد سواء .

وثمة نتيجة أخرى نريد الإشارة إليها وهى أن القدرة على التذوق الجمالى بل على الإبداع الفنى كامنة فى كل شخص وقابلة للنمو . كل خبرة جمالية ، مهيأة لخبرة جديدة ، أى كل كشف جديد هو تمهيد لكشف آخر . وهكذا فى حركة تصاعدية ولكن بشرط أن تؤدى كل خبرة جمالية إلى محاولة التعبير عنها ، أى بشرط أن نحاول صياغتها بما لدينا من وسائل التعبير ، وهنا تحدث الأزمة التى أشرنا إليها سابقاً أى هنا ترتد الحركة الوثابة التى كانت تحمل على قمة موجتها العليا بارقة الإلهام ، ترتد إلى الوراء فيشعر المبدع كما يشعر المتذوق بالخيبة وعدم الرضا ، ولكن هذا الارتداد ليس إلا تهيئة لوثبة جديدة أكثر ثراء ومدى من الوثبة السابقة . وفى هذا المجال أيضاً تطبيق لما سميناه بالوظيفة الدائرية اللولبية التى حاولنا تطبيقها فى مجالات النشاط السيكولوجى المختلفة[1] .

---

(١) راجع كتابنا : مبادئ علم النفس العام ، ص ٢٥٩ وكذلك مقالنا عن المنهج التكاملى . فى العدد الثالث من السنة الأولى فى مجلة علم النفس (فبراير ١٩٤٦)

إن جوهر الخبرة الجمالية هو إذن هذا الكشف السريع لجوهر الوجود قبل أن تمزقه الحواس وتشتته ، وقبل أن يحبسه العقل فى العلاقات المنطقية ، وقبل أن يضمه فى التركيبات العلمية . ولهذا السبب يكون الفن فى آن واحد علماً وتحريراً من كل نظام علمى ، هو شعاع من نور وفى آن واحد نار محرقة ، لأنه بالقياس إلى المعرفة الحسية كما بالقياس إلى المعرفة العلمية المتجمدة فى منطوقاتها المنطقية ، تحرير وتطهير .

يبدو مما سبق أننا فصلنا بين الفن وبين العلم وجعلنا كلا منهما على طرفى نقيض ، كمن يصفون الفن أحياناً بأنه « أنا » مشيرين إلى صفته الذاتية ويصفون العلم بأنه « نحن» مشيرين إلى صفته الموضوعية . الواقع أنه لا يوجد فرق بين الفن وبين العلم كما لا يوجد فرق بينهما وبين النشاط العملى اليومى من حيث إن كلا من هذه الضروب الثلاثة للنشاط يجتاز مرحلة كشف وإبداع ، ففى كل سعى سواء أكان عملياً أم فنياً أم علمياً ، من حيث هو سعى ونشاط ومحاولة للتغلب ، على ما يعترضه من عقبات ، خبرة تنطوى على كشف وإبداع .

وإذا نظرنا إلى النشاط العملى ألفيناه يدور حول الأنا ، وإذا ابتعد عنه فيكون إلى حين ثم يرتد إلى الأنا من جديد . أما النشاط العلمى والنشاط الفنى فيمثلان حركتين متوازيتين غير أن الأول يسير من الأنا إلى النحن والثانى من النحن إلى الأنا ، أى أن النشاط العلمى فى مختلف ميادين البحث والمعرفة بمثابة أشعة تقترب بعضها من بعض، غير أنها لن تلتقى إلا فى اللامتناهى ، فى حين أن الفن بمثابة أشعة تنبعث من هذا اللامتناهى وتشع فى جميع الجهات وكل شعاع من هذه الأشعة يحمل إلى كل نفس يجذبها الجمال صدى الكل والمطلق .

* * *

إن هذه اللمحة السريعة فى عالم الفن والجمال ليس الغرض منها سوى الإشارة إلى الصعوبات الضخمة التى تعترض الباحث الذى يحاول إماطة اللثام

عن سر الإبداع الفنى . غير أن الصعوبات مهما عظمت لم تكن لتثنى عزيمة الباحث المخلص الذى يتسلح بمنهج سديد متكامل يتسع بحيث لا يدع أى عنصر من عناصر هذا الموضوع العسير يفلت من شبكته . وهذه المحاولة المخلصة قد قام بها بتوفيق عظيم تلميذى وصديقى الأستاذ مصطفى سويف صاحب هذا الكتاب الذى يسرنى كل السرور أن أقدمه إلى قراء العربية ، وأود أن أقرر أن المؤلف قد أعد نفسه أحسن إعداد للقيام بهذا البحث ؛ إذ أنه جمع بين ثقافة فلسفية عميقة وثقافة أدبية اجتماعية واسعة ، هذا فضلا عما يمتاز به أسلوبه الفكرى من نظام ووضوح وتدقيق ، كل ذلك فى ضوء منهج تجريبى موجه . ولا يلبث قارئ هذا الكتاب طويلا حتى يدرك مدى المجهود العظيم الذى بذله المؤلف فى الاطلاع والتأمل والبحث عن أكثر الوسائل ملاءمة لدراسة موضوعه على أسس متينة ولتوجيهه فى طريق خصب مجد . وحسبى أن أشير هنا بإيجاز إلى ما يمتاز به هذا المجهود العلمى والفلسفى من خصائص هامة ، تاركاً للقارئ أن يطلع بنفسه على كل ما يحويه الكتاب من معان جديدة ونتائج نيرة جديرة بأن تعد بحق من أعظم المساهمات العلمية فى ميدان البحوث السيكولوجية الحديثة .

إن الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية لا يقل أهمية عن العلم أوعن اللغة فى تحقيق التكامل النفسى الاجتماعى ، وذلك على الرغم مما تصطبغ به الآثار الفنية من صبغة فردية ذاتية .

وهذا ما يؤمن به الأستاذ سويف ، وقد حاول خلال بحثه أن يبرز أثر العامل الاجتماعى فى تكوين الإطار الذى يضم نشاط العبقرى ويوجهه ، وفى إحداث الصراع النفسى الذى سيتمخض عن الإلهام والإبداع الفنى .

وقد ظل الإبداع وخاصة ما يتخلله من إلهامات من المسائل الغامضة المستعصية على البحث التجريبى . وكان التفسير الشائع للإلهام يرجعه إلى عمليات لا شعورية تستمد دوافعها من عالم الغرائز . ولكن المؤلف أدرك نقص هذا التفسير ، وحاول أن يعلل الإبداع تعليلا علميًّا باستخدام الاستخبارات

التى أرسلها إلى مجموعة من الشعراء فى مصر والأقطار العربية طالباً منهم أن يجيبوا عن أسئلة معينة وأن يصفوا تجاربهم النفسية فى أثناء إنشاء القصيدة . ولم يكتف المؤلف بهذا الاستخبار التحريرى بل اتصل شخصيًّا ببعض الشعراء وطلب الاطلاع على مسودات قصائدهم وقام بتحليل هذه المسودات ليكشف كيف تتم عملية الإبداع .

وإنى أعتقد أن التحليل الدقيق الذى يقدمه لنا المؤلف للوثبات التى تتم بفضلها عملية الإبداع فى الشعر قلما نجده بهذا التوسع وبهذا العمق فيما كتب حتى اليوم فى طبيعة الشعر وفى عبقرية الشاعر ، ولا شك فى أن هذا الكتاب سيسترعى اهتمام رجال الأدب ورجال النقد الأدبى بقدر ما سيسترعى اهتمام علماء النفس وعلماء الاجتماع والفلاسفة ، كما أننا لا نشك أنه سيفوز بتقدير الجميع بل بإعجابهم .

ويسرنى أن أكرر هنا تهنئتى الخالصة للمؤلف بعد أن هنأته كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول عندما منحته درجة الماجستير فى الآداب بمرتبة ممتاز وخصت كتابه بالجائزة التى كانت قد أنشأتها المغفور لها الأميرة شيوه‌كار لأحسن بحث فى علم النفس يقدم لكلية الآداب .

إن هذا الكتاب يعد فاتحة موفقة لحياة علمية خصبة ، والأستاذ مصطفى سويف جدير بأن يحقق الآمال العظام التى يعقدها عليه لا أساتذته فحسب بل أيضاً تلامذته المعجبون به وذلك بعد انضمامه إلى هيئة التدريس بجامعة فؤاد الأول .

يوسف مراد

القاهرة فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٩٥٠



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تصدير

الطبعة الأولى

لولا أساتذتى وأصدقائى لما قدر لهذا البحث أن يتم ، أو بالأحرى لما قدر له أن يتم على هذه الصورة ، فقد ألهمنى أساتذتى أصول تفكيرى ، وأتاح لى الأصدقاء أن أنمى هذا التفكير وأن أمضى معه حتى يتبلور فى جوانبه المختلفة . ولذلك أشعر أصدق الشعور أن البحث لم يكن وليد اجتهادى أنا وحدى ، فما كان باستطاعتى أن أخلق أفكارى خلقاً على غير مثال ، وحتى لو أننى استطعت ذلك واستطعت أن أتحمس لهذه الأفكار ، فكيف لى بمواصلة حماسى وأنا لا أسمع له أصداء فى نفوس الآخرين .

أما أولئك الشعراء الذين قدموا أنفسهم وتجاربهم مادة للبحث العلمى ، مع ما قد يبدو فى هذا البحث من قسوة تحتمها النظرة الموضوعية ، فإن شجاعتهم وتضحيتهم لأكرم على نفسى وعلى العلم من أن تقابل بالحمد أو بالثناء . وماذا أستطيع أن أقول فى شاعر أقصد إليه فألقاه موزع الفكر فى بعض الأمور العملية ، فأتركه على أن أعود إليه فى فرصة أخرى فإذا بى أفاجأ بإجابته عن « الاستخبار » فى إحدى الجرائد اليومية . وماذا أقول فى شاعر يفسح لى صدره مرة ومرتين وثلاث مرات ليقوم على مشهد منى بعمل شاق على نفسه المرهفة التى تتصيد التجارب العابرة لتصوغ منها العمائر الشامخة وما تكاد تفرغ من واحدة حتى تنتقل إلى سواها لأن الإلهام ومضة لا تكاد تشتعل حتى تنطفئ ، ماذا أقول فى هذا الشاعر وهو يقبل أن يعود إلى النظر فى تجارب قديمة عبرها وانتهى منها ثم هو يحاول أن يدقق النظر فيها ليكشف لى بعض دقائقها ، وما على إلا أن أسأل ، وما عليه إلا أن يجيب . وصديقى الشاعر الذى أتانى ذات مساء يشكو والمرارة ملء نفسه ، يقول لقد عقدت العزم على أن أقتنص أول بادرة للإلهام فأظفر بالنظر فيها وتعرّف

بعض أوصافها لأنقلها إليك ، ولكن مضى أسبوعان ولا شيء يأتيني ، فاعفني لقد سئمت ، وأصبحت فى ذعر من أن يكون هذا آخر عهدى بالشعر ، ثم إذا به يأتى إلى ذات مساء وهو يقول لقد وافانى الشعر منذ يومين وإليك مسودات القصيدة ، وإنى لأذكر من تجربة الإبداع كذا وكذا . وشعراء سوريا ولبنان والعراق ، الشاعر الذى لم أكتب إليه لأن حماسى للبحث ملك على مشاعرى فحجب عنى بعض مصادره ، فإذا هو يكتب إلى ، والشاعر الشيخ الذى يتحمس للبحث ولهذا الباحث الذى يقوم به فى مقتبل العمر فيرسل الإجابة مشفوعة بدعاء أبوى أن يكتب له التوفيق ، وغير هذا وذاك شعراء آخرون لهم من المآثر ما لا أستطيع الإحاطة به .

إن الديون التى أحملها فى عنقى لا يوفيها شكرى ، وما قصدت بالشكر إلا الاعتراف لأصحابها بالفضل .

على أن أعظم الديون دين الأساتذة ، فمعظم ما فى المريد من صنع أساتذته وإنى لأعمم هذا الاسم على كل من قرأت له مرجعاً وأفدت منه بخاطر ، فأما الأستاذ الذى اتصلت به أعمق اتصال ، وارتبطت به أوثق ارتباط ، هذا الأستاذ الذى تعهدنى بالحب والتشجيع فى كل ما أقوم به ، فى بحوثى العلمية وفى مقالاتى الاجتماعية وفى خواطرى وأفكارى التى لم أنشرها ، وفى آمالى ومثلى العليا ، فإنى لأدين له بالكثير ، وأرجو أن أكون التلميذ الذى استطاع أن يفهم دروسه فى التكامل والحرية .

القاهرة فى ٧ يناير سنة ١٩٥١

م . س .

محتويات الكتاب

الفصل الثالث

مناهج الباحثين فى مشكلة الإبداع الفنى

الباب الثانى

محاولة لتفسير ديناميات الإبداع فى الشعر على أساس المنهج التجريبى الموجه

الفصل الأول

العبقرية

الفصل الثانى

الشاعر

الفصل الثالث

عملية الإبداع

الفصل الرابع

تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أسس دينامية

الفصل الخامس

فى الإبداع الفنى والمجتمع

تمهيد

المبررات العامة للبحث — ميدان البحث —
موضوع البحث — موضع البحث .

١ — تجتاز الحضارة فى صورتها الحالية محنة قاسية ، تشبه تلك المحن التى اجتازتها فى بلاد الإغريق فى القرن الثالث ق . م، وفى الجزيرة العربية فى القرن السادس الميلادى ، وفى أوربا فى القرن الخامس عشر . ووجه الشبه بينها هو هذا التداعى الذى يصيب نمطاً [١] عريضاً من أنماط الحياة اعتاده الناس وألفوا العمل والإدراك من خلاله ، وهذا البزوغ للون جديد لا يكاد الناس يعلمون من أمره شيئاً . وهناك وجه شبه آخر ربما كان أشد خفاء من الأول ، ألا وهو اتجاه[٢] الناس نحو هذه المحن ، وموقفهم منها ؛ فهم منقسمون فيما بينهم إلى فريقين متباينين، فريق يرون القديم ينهار ولا يرون الجديد ينشأ جنباً لجنب مع زوال القديم ، وفريق يرون الانهيار ولكنهم يرون كذلك كيف تنساب بعض أجزاء القديم فى الجديد وتساهم فى بنائه .

ويجب الاعتراف مع أعضاء الفريق الأول بأن التكامل الاجتماعى مهدد فى الآونة الحاضرة ، ويظهر أثر ذلك بوضوح فى حياة المجتمعات والأفراد على السواء ؛ فى حياة المجتمعات نستطيع أن نلمس ذلك فى كثرة الثورات والأزمات الاجتماعية عامة والاقتصادية خاصة[٣] ، وفى الحروب وفى هذا

---

(١) Pattern, type

(٢) attitude

(٣) فى الفترة التى يعد فيها الباحث هذا الكتاب للمطبعة ، تتواتر الأنباء بظهور أعراض أزمة اقتصادية خطيرة فى الأرجنتين وفى بلجيكا والولايات المتحدة الأمريكية . (الطبعة الأولى) وفى الفترة التى يعد فيها الباحث الطبعة الثانية من هذا الكتاب للمطبعة تتواتر الأنباء مرة أخرى بازدياد حدة الأزمة الاقتصادية فى الولايات المتحدة الأمريكية ومن أوضح آثار ذلك ازدياد عدد المتعطلين من العمال إلى ما يقرب من خمسة ملايين عامل . كما أن أزمة سياسية واقتصادية خطيرة تجتاح فرنسا . وشبح الحرب العالمية الثالثة لا يزال يخيم فوق الرءوس . والحديث عن إثارة الحروب المحلية كتكتيك بارع لا يزال يلقى من يردده ويدعو إليه .

التقلقل السياسى الذى يلى الحروب والذى من شأنه أن يمهد لحروب أخرى ، فهذه جميعاً دلائل الاضطراب وعدم توافر الاتزان الاجتماعى . ويظهر هذا الاضطراب لدى الأفراد فيصيبهم بما يشبه الحصر[١] ، فيتوقفون عن الفعل وقد اختل أمامهم ميزان القيم[٢] ، وأصبحوا فريسة لصراع حاد بين قوى فى المجال[٣] متنافرة . ومع أن التباين بين قوى المجال شرط لابد منه لاندفاع الفرد إلى الفعل[٤] ، من حيث إن كل فعل مدفوع باختلال الاتزان[٥] المتوفر فى لحظة ما ، فإن هذا التباين ينبغى له أن يظل داخل إطار معين من التآزر[٦] كيما تتجه القوى فى اتجاه واحد يجمع بينها ، ويكون المحصلة[٧] التى تعين للسلوك طريقه . أما وقد انحطم هذا الإطار وتشتت القوى فقد شُل الفرد عن الفعل ، وانقطعت به السبل عن المضى فى أى اتجاه ، وبذلك أصبح الطراز السائد الآن هو طراز هاملت الذى استوت أمامه القيم ، فإذا بالأنا يقف منفرداً أو منعزلا ، ليس هناك ما يدفعه أو يجذبه ؛ وإنا لنشهد ذلك بوضوح فى فئة المثقفين على وجه الخصوص[٨] .

تلك المظاهر وقد أوردناها مبسطة وموجزة ، هى مظاهر الانهيار العام فى نظر البعض ممن يندرجون ضمن صفوف الفريق الأول . أما أعضاء الفريق

---

(١) anxiety, anxiété.

(٢) values, valeurs

(٣) field, champ

(٤) action

(٥) equilibrium, équilibre

(٦) coordination

(٧) resultant, résultante

(٨) تعبر قصة الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر J.P. Sartre المسماة *L'Age de Raison* عن هذه الظاهرة بكل وضوح ، ويتبلور هذا التعبير فى شخصية ماتيو بوجه خاص . ومن الجدير بالذكر أن فلسفة سارتر الوجودية تعبر عن هذا الموقف تعبيراً صارخاً على نحو ما سنبين فى الصفحات التالية . (الطبعة الأولى) .

فى الفترة التى انقضت منذ ظهور الطبعة الأولى تغير موقف هذا الفيلسوف ، مما يدعونا إلى تعديل القضية السابقة والقول بأنها تصدق على فترة معينة من فترات حياته .

الآخر فهم لا يرضون بهذا الرأى، وإن كانوا يقرون بوجودهذه المظاهر . والشيء الذى لاشك فيه أن وجهة النظر تساهم إلى حد ما فى صبغ الوقائع بلون وجودها ؛ ومن هنا يبدو أن القول بانهيار عام للحضارة يوشك أن يكون أسطوريـًا ، وهو نفسه وجه من أوجه التشاؤم التى تسود فى الأزمات الحضارية . ويروى التاريخ أن فريقاً من المجتمع الإغريقى كانوا يرون ظهور الإمبراطورية الرومانية كارثة على الإنسانية ، وأن فريقاً من المجتمع الفارسى كانوا يرون ظهور الحضارة الإسلامية كارثة على الإنسانية أيضاً ، ولا يزال يوجد فى أيامنا أساتذة فى الجامعات ينعون حضارة العصور الوسطى لما يرون فيها من بساطة وهدوء قضت عليهما الحضارة الحديثة بالعلم والآلة .

لكن ما هى الحضارة [١]؟ يجيب جروفز E.R. Groves ومور H.E. Moore بأنها مجموعة الآلات الذهنية والمادية التى يستخدمها جمع من الأشخاص فى كفاحهم لإشباع [٢] حاجات الحياة [٣] ، أو بعبارة أخرى إنها مجموع مظاهر عملية التكيف [٤] التى تقوم بها جماعة من الناس فى كفاحها لحفظ البقاء .

ويمكن الأخذ بهذا التعريف ، دون ما حاجة إلى تشتيت الحديث فى مناقشة اشبنجلر O. Spengler تفرقته بين الحضارة والمدنية [٥] ، فإن هذه التفرقة نفسها لا تمس فكرة التكيف الاجتماعى التى يبرزها التعريف السابق ، بقدر ما تمس الوسائل التى يتم بها هذا التكيف ؛ فهى التقاليد النبيلة فى الحضارة وهى المال فى المدنية ، وهى القدرة على أن يحيا الإنسان الفن والدين والتقاليد والحياة الاجتماعية بصورها جميعاً دون أن «يعرفها» معرفة عقلية تتيح له أن يناقشها ويتأملها ويتناولها بالقليل من الإيمان والكثير من الشك والارتياب ، هى هذه القدرة على أن يحيا الإنسان حياته فى عماء فى حالة الحضارة ، أما فى المدنية فهناك العجز عن أن

---

(١) culture

(٢) satisfaction

(٣) Groves, E.R. & Moore, H.E. *An Introduction to Sociology*, New York : Longmans, 1941.

(٤) adjustment

(٥) civilization

يمارس الإنسان هذه الحياة فى صمت وطمأنينة ، إنما يحيا الإنسان حياة يسودها العقل ، فهو يراها بمنظار العقل ويحكم عليها بمعايير عقلية أو نفعية ، فتفقد أخلاقياته أسسها الغرزية الثابتة العميقة ، وتصبح انعكاساً للمعرفة عن الحياة لا انعكاساً للحياة نفسها . ويستطرد اشبنجلر فى هذه التفرقة ، فى أكثر من موضع من كتابه المسمى *Thee Decline of The West* [(١)] . وسواء أكانت تفرقته صحيحة أم زائفة فالشىء الذى لاشك فيه أنه لا يعارض الربط بين الحضارة أو المدنية من ناحية وبين عملية التكيف الاجتماعى من حيث إنها المضمون النفسى لكل منهما . وهذا ما نريد الحديث عنه فى شىء من الوضوح .

من الجلى أن أوجه الشبه بين الأحياء متعددة ، والكتب المدرسية لا تألو جهداً فى إحصاء هذه الأوجه جميعاً . غيرأن الوجه الجوهرى بلا ريب والذى يكاد يتركز فيه معنى الحياة[(٢)] هو محاولة الكائن الحى التكيف مع بيئته[(٣)] . وإذا كانت هذه العملية تبدو لدى الإنسان أكثر تعقيداً منها لدى سائر الكائنات الحية ، فمرجع ذلك إلى ما يمكن أن نسميه بالوراثة الاجتماعية ، ونعنى به حفظ نتائج الخبرة ، وتناقلها بين الأجيال المتتابعة ، مما مكن من تشييد الحضارة بوجهيها ، المادى ويتجلى فى الآلة ، والمعنوى ويتجلى فى البناء الفكرى بعناصره المختلفة من علم وفن وفلسفة ونظم سياسية ودينية وتربوية وما إليها . وما دامت الحضارة هى توجيه هذا التكيف من جهة وهى نتيجته من جهة أخرى ، فالقول

---

(١) Spengler, O. *The Decline of The West*, London : G.A. & Unwin, 1926.
1. Istvol.; pp. 31,34,35,106,107,353 - 355.

ويلاحظ أن تفكير اشبنجلر يسوده غموض صوفى ، وهو أقرب إلى التفكير الوثاب منه إلى التفكير العلمى المدقق . والفكرة الموجهة له فى هذا الكتاب ، وهو من أهم مؤلفاته ، هى أن الحضارات التى توالت على الإنسانية فى تاريخها إن هى إلا أشكال من الحياة قد انطوت على نفسها واستغلق كل منها على أفهام أبناء الحضارات الأخرى جميعاً . فهى بذلك أشبه بدوائر مغلقة ، وهى من ناحية أخرى شبيهة بالكائن الحى ، إذ تولد ثم تدرج فى الطفولة والشباب ، ثم تعتريها الشيخوخة وينتهى أمرها إلى الموت .

(٢) Dietz, D. *The Story of Science*, London : G.A. & Uniwn, 1932, pp. 286-294.

(٣) environment, milieu

بأن حضارتنا الحديثة قد أصابها بعض الاختلال ، مما أدى إلى انهيار بعض القيم من حيث إن القيم هى مظاهر الصلة بين الأنا وعناصر البيئة ، هذا القول لا يعنى أكثر من أن عملية التكيف التى كانت قد اختطت لنفسها طرقاً معينة هى بسبيل تغيير هذه الطرق .

فنحن نمضى الآن نحو تكيف جديد . والواقع أننا نواجه المواقف الجديدة فى معظم لحظات الحياة ، فلا تسعفنا عاداتنا[١] الفكرية ولا الحركية ، ومن ثم نضطر إلى أن نخطو خطوات جديدة فى سبل مجهولة . يحدث هذا فى سلوك الأفراد كما يحدث فى سلوك المجتمعات ؛ غير أنه يحدث بدرجات متفاوتة ، فيشمل أحياناً معظم عناصر المجال[٢] ويشمل أحياناً أقلها . ولكى تلمس الفرق بين هذين الموقفين تصور مثلا شاباً مصرياً اضطرته بعض الظروف إلى أن يحيا بعض عمره بين قبائل الكبسجيس[٣] ، عندئذ يلزمه أن يتكيف مع البيئة تكيفاً يقتضيه التغيير فى معظم عناصر المجال النفسى . وعلى العكس من ذلك لو أن هذا الشاب كان قاهرياً واضطر إلى أن يقيم فى الإسكندرية ، فلن يكلفه ذلك سوى تغيير طفيف نسبياً . كذلك المجتمع ، ينتقل فى الزمان كما ينتقل الفرد فى المكان ، فهو يتغير وتغيره مطرد لا ينقطع ، وقد يصل به هذا التغير بين الحين والحين إلى درجة تضطره إلى إحداث انقلاب فى عناصر المجال جميعاً ، أعنى المجال الخارجى والداخلى على السواء ، فأما المجال الخارجى فيتجلى فى صلته بالطبيعة والآلة ، وأما الداخلى ففى تنظيم العلاقات بين الأفراد من ناحية وفى نوع البنايات الروحية السائدة من ناحية أخرى. وهذا التغير الخطير هو الذى يحدث الآن للمجتمعات المشاركة فى الحضارة الحديثة .

ولنمض قليلا فى هذه المقارنة بين تكيف الأفراد وتكيف المجتمعات ، فإنها

---

(١) habits, habitudes

(٢) يلاحظ أننا نستخدم مفهوم « المجال » كما يستخدمه علماء النفس التابعون للمدرسة الجشطلتية . فهم يستخدمونه للإشارة إلى الكل المكون من البيئة والأنا معاً .

(٣) قبائل بدائية تعيش فى كينيا ، وقد اتخذ منها الدكتور برستيانى J.G. Peritsiany مادة لبحثه الموسوم *The Social Institutions of The Kipsigis*

ما تزال مثمرة وبعيدة عن المغالاة التى تورث الزلل . يأبى كثير من الأفراد الاعتراف بالواقع ، والعمل على التكيف معه وقد تغير من بعض أوجهه ، ويفضلون الفشل والنكوص[١] إلى مرتبة الاجترار حيث يعيشون مع شبح عالمهم الزائل الذى لم يعد له وجود إلا فى أحلام يقظتهم[٢] . وكذلك الحال فى فترات الانتقال الاجتماعى ينقسم المجتمع إلى فريقين ، فريق يضم الفاشلين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع[٣] ويبذلون أعظم الجهد للتشبث بالماضى ، وبما فى الحاضر من هذا الماضى ، وفريق يمضون قدماً مع التطور[٤] ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة كيما تلائم الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءاً من هذا الجديد وبعض مقوماته .

وكل تكيف جديد يبدأ بما يشبه الانطواء[٥] ، فيتجه الكائن الحى نحو عالمه الباطنى ، ينظر فى أعماقه ليعيد تنظيمها وإعدادها لمواجهة الموقف الجديد بما يلائمه ، وقد يتضخم هذا الانطواء فيصبح فراراً ، وقد يعتدل فينتهى إلى تحقيق التكيف المنشود . ومن الطبيعى أن تسود فى مرحلتنا الحاضرة مظاهر الانطواء ما دامت هذه المرحلة خطوة نحو تكيف جديد ، وفى استطاعتنا أن نعتبر نهضة العلوم الإنسانية أعنى العلوم التى تجعل من الإنسان موضوعاً لها كعلم النفس وعلم الاجتماع بوجه خاص مظهراً من بين هذه المظاهر . ولقد نرى مظاهر أخرى تدل على اندفاع فى الاتجاه الانطوائى دون ما وعى بالإطار العام للحضارة ؛ وفى نداءات السريالية والوجودية أمثلة واضحة على ذلك ، فهى ذات سمة بارزة تميزها من جميع التيارات الفنية والفلسفية الأخرى ، ألا وهى قطع الأوشاج التى تصل بين الفرد وبيئته ، ولكن بطرائق مختلفة .

فأما السريالية[٦] فقد ظهرت فى أوائل هذا القرن كحركة فى الفن جديدة

---

(١) regression
(٢) day-dreams, rêveries
(٣) reality, réalité
(٤) evolution
(٥) introversion
(٦) super-realism, surréalisme

جدة تامة بمعنى أنها تتضمن التجديد فى الشكل وفى المضمون ، وهى بذلك حركة متكاملة فى ذاتها لا يمكن المقارنة بينها وبين حركات فنية أخرى كالانطباعية [١] والتكعيبية [٢] مثلا . إذ أن هاتين الحركتين لا تتضمنان سوى التجديد فى الشكل لا فى المضمون . ولعل أصحابهما كانوا على وفاق مع فلوبير Flaubert فيما ذهب إليه من أن المهم فى العمل الفنى هو صناعة الفنان ومهارته لا المضمون ، فهو يستطيع أن يتناول أشد الموضوعات تفاهة دون أن يخشى على تقدير عمله ما دامت يده حاذقة . أما السريالية فهى تتضمن إعادة النظر فى غاية الفنان ووسيلته على السواء ، وهى من هذه الناحية تعتبر حركة ثورية فى تاريخ الفن . ومن ثم رأينا بعض الفنانين الأحرار يتجهون إليها (أو إلى المنطق الذى تنطوى عليه) فى مستهل حياتهم ، ومن هؤلاء بيكاسو Picasso المصور الإسبانى المشهور وأراجون Aragon الشاعر الفرنسى المشهور أيضاً ومن قبلهما رامبو Rimbaud الذى اشترك فى ثورة فرنسا عام ١٨٧٠ والذى « اسودت يداه من البارود بينما ظلت عيناه تشرقان بالإلهام » .

يبدأ السرياليون بأن يقرروا هذه الحقيقة التى أصبحت يقينية إلى حد بعيد ، ومؤداها أنه لا يوجد فى مجتمعنا الحاضر أساس مقبول لنهضة الفن نهضة صادقة أصيلة ، ومن ثم فقد أصبحت الدعوة إلى التغيير واجبة . غير أن الدعوة إلى التغيير شىء وما يرتبه الداعى على هذا التغيير شىء آخر ؛ فقد تقول « يسقط العالم ! » ، ولكن ذلك لن يطبعك بطابع الأحرار ، الذين يتطلعون إلى المستقبل ، فإذا أكملت العبارة فقلت « أنا أبنيه أفضل مما هو » ، حشرت فى زمرتهم لأن الحرية خلق وبناء ، وليست مجرد تحطيم وتدمير .

على أن السرياليين قد أسقطوا العالم فحسب ، فهم حانقون على الفنانين السابقين ، لأن هؤلاء الفنانين على اختلاف نزعاتهم ومدارسهم كانوا عبيداً للواقع الخارجى ، كانوا يحاولون دائماً أن يقدموا ما يشبهه ، وهذا واضح فى التصوير الأكاديمى [٣] بوجه خاص . وليست هذه مهمة الفنان فى نظر السرياليين ،

(١) impressionism, impressionisme

(٢) cubism, cubisme

(٣) painting, peinture

إنما مهمته التعبير عن الواقع الداخلي ، مهمته التعبير عن الخبرات الوجدانية . وقد يقال إن الفنانين جميعاً حتى التقليديين منهم إنما يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية ، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لوناً عاطفيا معيناً هو لون وقعها عنده ، لكن هذا لايرضى السرياليين ، فهم يطلبون تعبيراً مباشراً عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها . على هذا الأساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست فى أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن فى أن يقدم ما يعادله[1] . وبذلك يدعون الفنان للتخلى عن الواقع الخارجى نهائيًّا ، ويدفعون به إلى الانطواء والحياة فى الواقع الباطنى . ولما كان كل عمل ينشر على الجماعة يتضمن دعوة ذات اتجاه معين ، سواء أكان هذا العمل فنيًّا أم علميًّا ، فليس ثمة ما يدعو إلى اعتبار الدعوة السريالية دعوة موجهة إلى الفنانين فحسب ، بل هى دعوة عامة موجهة إلى أبناء المجتمع ، مؤداها الثورة على الواقع الخارجى بالانصراف عنه .

ويحاول أندريه بريتون A. Breton أن يبرر هذه الدعوة بأن يبين أنها دعوة مؤقتة لحين إحداث توازن نفسى لدينا ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية . فإن من مساوئ الانقياد والخضوع للواقع الخارجى أن طغى هذا الواقع على حريتنا ، وانعكس ذلك فى الأفراد فى صورة طغيان للشعور على اللاشعور ، وبالتالى بدأت مظاهر الاختلال النفسى والفورات العصابية تجتاح جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية ، مما أوضحه فرويد وأتباعه بجلاء تام . والذى يريده بريتون وأتباعه من جانبهم ، أن يقيموا حياة جديدة متزنة على أنقاض هذا الاختلال ، فكأن السريالية من هذه الناحية فن للعلاج النفسى . ولذلك يقول بريتون « قصارى جهدنا . . . منصرف إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد . . . هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسريالية ؛ ذلك أنه لما كان الواقع الباطنى والواقع الخارجى فى مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين

---

(١) Fry, R. *Vision* & *Design*, Penguin Books 1940.

كلا بالآخر كلما حانت فرصة لذلك ، ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر ، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيهما فى وقت واحد ، فذلك من شأنه أن يوهم بأنهما أقل انفصالا وتباعداً مما هما فى الحقيقة . . إنما نحن نعمل فى واحد تلو الآخر ». . . . « ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما فيما فوق الواقع إن صح هذا التعبير »(١) . ومن الجلى أن الخطوات المنطقية لتفكير السرياليين تقتضيهم البدء من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ، ومن ثم فإن الفن السريالى عند الفنانين يوازى طريقة التداعى الحر (٢) لدى المحللين النفسيين . وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن مخبآت اللاشعور ، وسبر أغواره ، ونخص بالذكر من بين هذه المصادر الأحلام والرموز ذات الدلالة الجنسية .

فهل حقق السرياليون هذه الحركة الديالكتية التى ورد ذكرها فى حديث بريتون فيلسوفهم الأكبر ؟ هل تحركوا بين النقيضين فعلا ؟ ليحققوا واقعاً نفسياً يضمهما معاً فى شىء من الاتزان ؟ الجواب على ذلك بالنفى . فالفنانون الذين رجعوا إلى الاعتراف بالواقع الخارجى كأراجون وكلودروى وبيكاسو يعتبرون خارجين على السريالية ، وهم أنفسهم يعلنون ذلك ويعلنون سخطهم على الدور الاجتماعى الذى يقوم به دعاتها . والفنانون المنضمون تحت لوائها وعلى رأسهم دالى S.Dali لا يزالون يمضون فى نفس الاتجاه الذى أعلنوه منذ البداية ، وهو التعبير عن الأعماق اللاشعورية .

وليس المهم هنا أن نحكم لهذه الحركة أو عليها ، ولا أن نتنبأ بمستقبلها ، ولكن المهم أن نتبين من خلال هذا العرض الموجز تلك السمة المميزة لها ، ألا وهى المغالاة فى الاتجاه الانطوائى ، وقطع الصلة بالعالم الخارجى ، وإبراز معالم الخبرة اللاشعورية على نطاق اجتماعى ، مع أنها مضادة للحياة الاجتماعية

---

(١) Breton, A. "Manifeste du Surrealisme" (*Art & Society*, H. Read, London : F. & F., 1945. p. 123).

(٢) free association

بطبعها ، إذا صح رأى فرويد فى اللاشعور . والسريالية بذلك عرض للداء أكثر منها علاج للبرء منه ، هى مظهر من مظاهر الانهيار فى التكامل الاجتماعى وليست أداة لاستعادة هذا التكامل ، يقوم بالدعوة لها أفراد برموا بما فى الواقع من متناقضات فسخطوا عليه ، لكنهم هم أنفسهم ضلوا الطريق إلى الخروج منها ، فأصبحوا من بين مقوماتها .

كذلك الوجوديون [١] ، يبدو فى حديثهم التبرم بالواقع الاجتماعى الراهن ، والثورة عليه ، لكنها الثورة العاجزة التى تزيد هذا الواقع إمعاناً فى التمزق والتناقض ، دون أن تستطيع التغلب عليه أو تجد الطريق إلى الخروج منه . والوجودى يعترف بذلك فى غير مداورة ، فيقول إن فلسفتى « لا تجلب داء ولا دواء ، بل تلاحظ ما هو العالم الحديث وتتنبه لحظ الإنسان ومصيره ، فهى تقول لنا ما هى الحياة ، ولا تريد تغيير شىء فيها » .

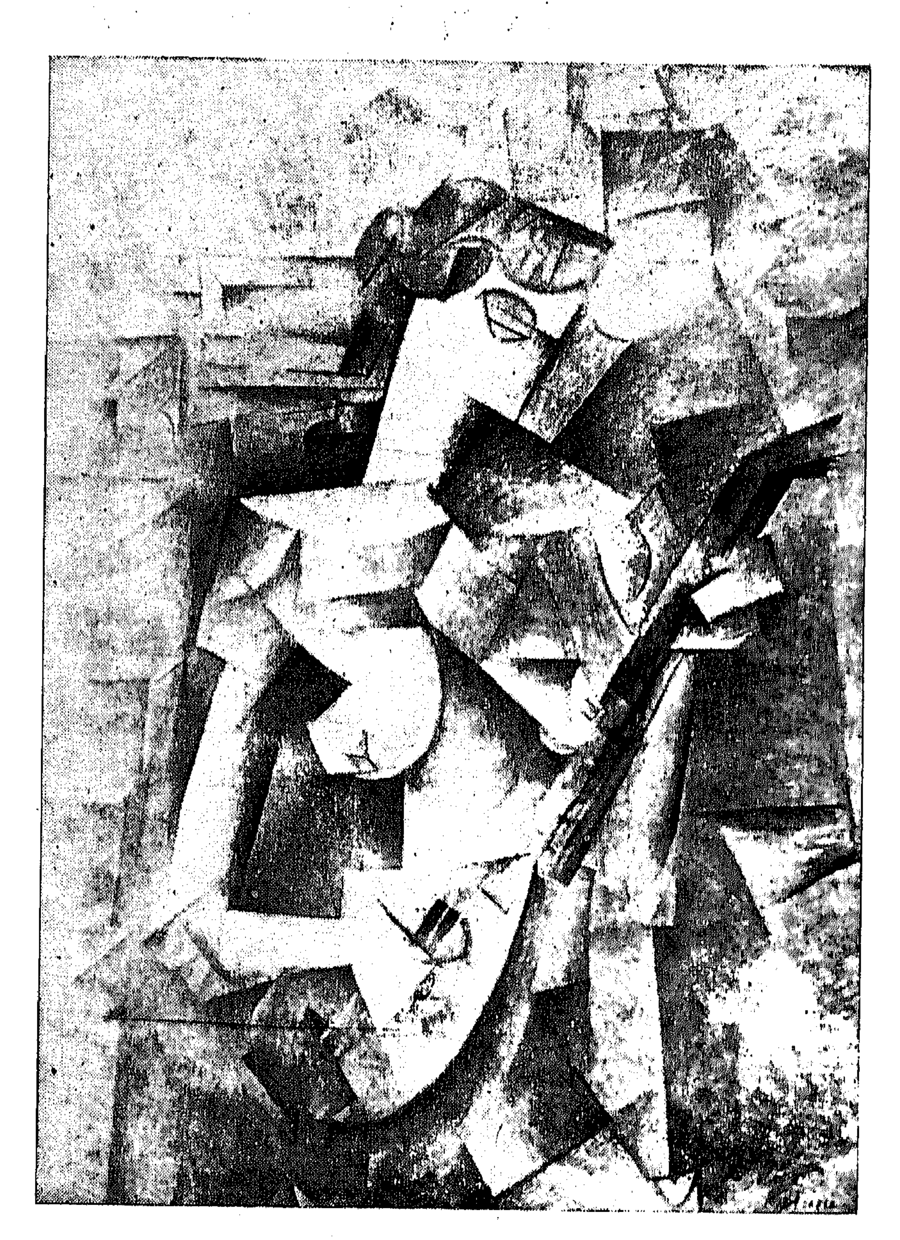
والوجودية [٢] ، كأية فلسفة أخرى ، بل كأى إنتاج آخر سواء أكان مادياً أم معنوياً ، لا يكتمل فهمها وسبر أغوارها إلا إذا نظرنا إليها من خلال بيئتها التى عاشت فيها ولقيت نجاحاً وانتشاراً . نعم يمكن الاقتصار كما يفعل معظم المثقفين الذين يزعجهم الربط بين المذاهب الفكرية والحياة الاجتماعية ، يمكن الاقتصار على تتبع المنطق الداخلى لهذه الفلسفة أو تلك ، أعنى أن يقتصر الدارس على تبين كيف يصدر هذا التصور عن ذاك وكيف تستتبع هذه المقدمة نتيجتها ، لكن الفهم سيظل مبتوراً وستظل الفكرة أو النظرية قائمة فى الهواء . وسيكون شأننا كشأن عالم النبات الذى لا يعرف شيئاً عن صلاحية التربة لنباتاته .

ولئن كان هذا المنهج فى تناول النظريات أو الفلسفات ضرورياً ، ولا غنى عنه ، فإن ضرورته فى حالة الفلسفة الوجودية تبدو أوضح وأشد لزوماً . ذلك أن الصلة بينها وبين الظروف الاجتماعية التى أحاطت بظهورها وانتشارها

---

(١) سوف نقصر حديثنا هنا على وجودية سارتر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية .

(٢) أولزيو (ديديبه) « الوجودية » الكاتب المصرى أكتوبر ١٩٤٦ ، مجلد ٤ عدد ١٣ ، ص ١١٩ — ١٤٨ .



فتاة تمسك بالمندولين — ١٩١٠ — بيكاسو — مثال للتصوير التكعيبي (انظر ص٦)



من البروز بحيث لا تحتاج إلى كثير من البحث والتنقيب ، بل هي تفرض نفسها علينا كحقيقة واقعة وما علينا إلا أن نحاول استخلاص منطق وجودها . ولست أقصد بالحديث هنا سوى وجودية سارتر التي انتشرت في فرنسا عقب محنتها على أيدي جيوش الاحتلال النازية ، والتي لقيت من الترحيب لدى بعض المثقفين الفرنسيين ما لم تكد تلقاه أية فلسفة أخرى قبلها .

فإذا نظرنا إلى هذه الفلسفة من خلال هذا الإطار التاريخي ، أمكن أن نعرف كيف أنها احتجاج ضد العبودية ، ودفاع عن الحرية ؛ ولكنها تتضمن فهماً معيناً للعبودية والحرية على السواء ، يتبلور في تضخيم قيمة الفرد ورفض كل ما من شأنه أن يضطره إلى فعل معين ، سواء أكان ذلك باسم المثل الأعلى الخلقي أو السياسي ، أو باسم التقاليد أو حتى باسم الضرورة الواقعية .

وأصحاب هذه الفلسفة يثبتون الحرية للفرد على أساس قضيتهم الأولى ومؤداها أن الوجود سابق على الماهية ، يعنون أن الإنسان يوجد أولا ويندفع في العالم ، وبناء على الطريق الذي اختاره للاندفاع فيه يعين نفسه ، فهو في البداية لا شيء ، ولكن عن طريق أفعاله يصبح « إنساناً معيناً » ذا ماهية معينة . وما دامت الماهية ناتجة عن الفعل وليس العكس فقد أصبح الإنسان حراً[1] ؛ وهذه الحرية تعني أنه خارج على كل قانون علمي ، وإلا فعلى أي أساس نتنبأ بمستقبله ما دام مستقبله هو الذي سيحدد ماهيته . ومن الجلي طبعاً أن هذا الفهم للضرورة العلمية فهم ميكانيكي ، لا يتفق والنظرة المجالية الحديثة التي ترى سلوكنا محصلة للتفاعل بيننا وبين قوى المجال الذي نعيش فيه . لكن الوجوديين لا يعرفون ذلك ، بل يرون في النظرة الميكانيكية جوهر العلم ، وبالتالي فهم إذ يثورون عليها إنما يثورون على العلم .

وهم يقررون أن إثبات الحرية للإنسان ليس معناه أنه يمارس هذه الحرية فعلا ، ولكن معناه أنه يمكنه أن يكون حراً إذا أراد ، وليس في صميم بنائه ما يمنعه من ذلك ، وليس في الواقع الخارجي ما يغري بالتنازل عن هذه الحرية ،

(١) Sartre, J.P. *Existentialism & Humanism*, London : Methuen, 1948, pp. 28, 29.

فالواقع الخارجى تافه والحياة الإنسانية نفسها تافهة ، ففيم الارتباط بشىء وتفضيله على سائر الأشياء . إننا غرباء فى هذا الكون ، ولا شىء فيه يأبه لرغباتنا أو حاجاتنا . يقول بسكال Pascal ، عندما أشاهد تعس الإنسان وتخبطه ، وأرى الكون كله أبكم ، وأشاهد الإنسان فى غير نور يهتدى به ، بل متروكاً لنفسه كالضال فى هذا الركن من الكون ، لا يعلم من وضعه ولا ما جاء هنا ليفعله ، ولا ما سيؤول إليه أمره إذا مات ، وعندما أرى أنه عاجز عن كل معرفة ، عند ذلك يعترينى الذعر كما يعترى رجلا حُمل نائماً إلى جزيرة مقفرة مخيفة ، فاستيقظ لا يعلم أين هو ولا يجد أية وسيلة للخروج من هذه الجزيرة[١] . عندما يفتح المرء عينيه على هذه الحقيقة ويراها هكذا عارية ، يتبين عن يقين أنه يلزمه ألا يعتمد إلا على نفسه .

والطريق إلى الحرية إنما يكون بالرجوع إلى ذاتنا العميقة عندما نواجه أى موقف من مواقف الاختبار ، أو بعبارة أوضح يكون بالرجوع إلى مشاعرنا الغرزية . ولما كانت هذه المشاعر متعادلة فيما بينها ليس فيها ما هو أقوى من الآخر ، فإن الاختيار بينها معناه أننا نختار بملء حريتنا[٢].

وجملة القول أن الوجودية سخط على الحياة ، وعلى العالم ، وعلى العلاقات الاجتماعية ؛ كل شىء تافه فى نظرها ولا معنى له ولا غاية ، ولكنها لا تجد الشجاعة للحث على الانتحار ، فتدعو إلى الاستمساك بالحياة رغم تفاهتها ، على أن نحيا حياة عارية من كل ارتباط ، سواء أكان هذا الارتباط بالآمال أو بالقيم الأخلاقية أو بالمثل العليا أو بالحياة الاجتماعية فى أى جانب من جوانبها . وهذا هو معنى الحرية فى نظرها .

فكما أن السريالية ثائرة على الخبرة الشعورية ، كذلك الوجودية ثائرة على كل ارتباط بالواقع الخارجى . وكما أن السريالية لم يعد لها أمل إلا فى التعبير عن الخبرة اللاشعورية ، كذلك الوجودية لم يعد لها أمل إلا فى الرجوع إلى الغرائز . وكما أن السريالية تبدو أحياناً ذات بريق خادع ، كذلك الوجودية

(١) أونزيو (ديديه) . المرجع السابق ذكره .
(٢) المرجع السابق ذكره . ص ٣٦ . Sartre, J.P.

توهم بالدفاع عن الحرية المسلوبة لكنها تشيع اليأس وتسلب الأمل بحجة أنه أمل كاذب .

من هنا قلنا إنهما تياران يعبران عن نزعة واحدة ، وعن اتجاه واحد فى الحياة ، هو اتجاه فريق الفاشلين الذين لم يستطيعوا الاعتراف بالواقع وقد تغير ، والعمل على التكيف معه فى صورته الجديدة ، فآثروا الاندفاع فى الاتجاه الانطوائى مفضلين اليأس على الأمل ، والغريزة على العقل ، والفرد على الجماعة .

لكننا ونحن نقوم بهذا البحث ، نريد أن نساهم مع أولئك الذين ينظرون إلى أعماق الإنسان دون أن يفقدوا الوعى بالإطار العام للحضارة ؛ نحن مدفوعون نحو هذا البحث الذى ينقب فى باطن الإنسان بروح عصرنا ، لكننا ننشد من وراء ذلك أن نعيد النظر فى التكامل الاجتماعى ، وأن نساهم فى إعادة بنائه على أسس جديدة لأننا نرى فيه الطريق إلى الحرية وليس العكس كما يزعم أصحاب السريالية والوجودية . نريد أن نلقى بهذا البحث بعض النور على الأسس النفسية للإبداع الفنى ، فنساهم فى تعبيد الطريق أمام الفنان ، ليحدد موقفه من الواقع الحى . ولقد استعانت الإنسانية منذ القدم بوسيلتين تمكنانها من تحقيق التكيف ، هما المعرفة العلمية والتعبير الفنى ، وبالمعرفة العلمية عملت على كشف البيئة الخارجية وتغييرها ، أعنى الواقع الخارجى المحيط بالأنا ، وبالتعبير الفنى عملت على سبر البيئة الداخلية وتغييرها ، وبذلك مكنت للتكيف أن يتم ، كلما تغير العالم الخارجى تغير العالم الداخلى ، وإذا تغير الداخلى ألفى الخارجى يحتاج إلى بعض التغيير حتى يلائمه ، وهكذا أمكن للحضارة أن تنمو وتتقدم معتمدة على هذين العنصرين المتكاملين ، العلم والفن . فإذا كنا نمضى إلى هذا الحد فى تقدير خطورة الفن وعظم رسالة الفنان فلا أقل من أن نفرد للإبداع الفنى بحثاً كهذا ، نحاول أن نكشف فيه عن الأسس العميقة لهذا الضرب من النشاط ، ونقيم به رداً علمياً على دعاة الفردية المطلقة ، من أصحاب الفن والفلسفة على السواء .

٢ — ولكن فى أى ميدان من ميادين الفن نقوم ببحثنا ؟ عالم الفن يضم

ميادين عدة ، منها النحت [١] ، والتصوير والرقص والتمثيل والموسيقى والشعر . فهل نغض النظر عن هذا التقسيم ونتكلم فى الفن عامة ؟ كلا ، لأنه لا يوجد فى الواقع « فن » هكذا مجرداً ، وإنما توجد هذه الفنون التى أحصيناها ، ونحن نريد أن نقيم دراستنا على أساس مشاهدة الواقع . فالحديث إذن فى الفن عامة لا يجدى فى هذا الاتجاه شيئاً ، اللهم إلا أن نخرج منه ببضع ملاحظات غامضة عابرة . على أننا لن نستطيع كذلك أن نتناول بالحديث جميع الفنون كلا على حدة ، فربما كانت حياة المرء لا تتسع لمثل هذا التجوال العلمى الشامل . لذلك رأينا أن نقتصر على البحث فى ميدان واحد من بين ميادين الفن جميعاً ، ألا وهو ميدان الشعر ، وقد نشير من حين لآخر إشارات عابرة إلى ميادين الفن الأخرى .

ونود أن نشير هنا إلى أمر له أهميته ؛ فنحن لم نختر الشعر لأنه أسمى الفنون كما يروق لهيجل — ذلك الفيلسوف المثالى — أن يدعى ، فمثل هذه النظرة التقويمية لا تتفق واتجاهنا العلمى الذى تستوى عنده الوقائع من حيث إنها موجودة فعلا ، وبالتالى فلها حقوق متساوية فى دفع الباحث إلى الاهتمام بها والنظر فى علة وجودها . كذلك نود ألا يُفهم من حديثنا هذا أننا من أصحاب الرأى القائل بوجود اختلاف جوهرى بين طبائع الفنون المختلفة ، أو بالأحرى بين الأسس النفسية التى يقوم عليها كل منها ، فلسنا نحن من أصحاب هذا الرأى ولا من أصحاب نقيضه ، ولو أننا أقرب إلى الأخذ برأى فيكتور باش V. Basch وليڤيو روزو L. Rusu القائل بأن الفنون على اختلافها تجتمع تحت جوهر واحد وتؤدى وظيفة واحدة ، وأن ما بينها من فروق إن هى إلا فروق ثانوية لا تهم سوى الناقد وحده [٢] . وعلى كل حال فالوصول إلى رأى حاسم فى هذا الموضوع غير جوهرى فى بحثنا هذا ، وإذا بدر منا أننا نحسمه على وجه من الوجوه فلن نرتب على ذلك نتائج ذات بال بالنسبة لموضوعنا الرئيسى .

---

(١) Sculpture

(٢) Rusu, L. *Essai Sur La Création Artistique*, Paris : Alcan, 1935. p. 21.

سنقصر إذن ميدان بحثنا على الشعر من دون الفنون عامة ، لا لشيء سوى تحديد ميدان البحث بقدر الإمكان دفعاً للتشتت . ثم لسبب آخر خارج عن إرادتنا وهو حدود تراثنا الذى سنعتمدعليه عند القيام بدراستنا التجريبية ؛ فهنا فى مصر خاصة وفى الشرق العربى عامة إذا نحن تكلمنا فى أى فن آخر سوى الشعر أصبحنا غرباء ، وإذا كانت هناك بذور نهضة فى التصوير أو الموسيقى فالعهد بها قريب ، أما الشعر فجذوره ضاربة فى الأعماق.

على أن كلمة الشعر كلمة واسعة وغامضة بعض الشيء، فهى مقصورة أحياناً على الكلام الموزون المقفى ، لكنها تتسع أحايين أخرى حتى تشمل كل حديث تغلب عليه سمة التخيل وإن لم يكن مقيداً بوزن ولا بقافية ، وهو الرأى الشائع أن أرسطو Aristotle قائله . فأى المعنيين نقصد ؟

بديأ نقرر أن أرسطو لم يقل بهذا الرأى ، لكنها إحدى الشائعات التى يروّج لها فى الأوساط العلمية بقدر ما هى خطأ أو مشوبة بالخطأ . ولكى نردها إلى الصواب نقصد مباشرة إلى كتاب « الشعر » ، فنقرأ فيه أن « المأساة ... محاكاة لفعل ما ، يمتاز بأنه مهم وتام وذو حجم مقبول — بوساطة اللغة المزينة السارة . . . وأعنى باللغة السارة لغة تحمل . . . الإيقاع (١) والغناء (٢) والوزن (٣)» فالإيقاع والوزن من العناصر الجوهرية فى لغة المأساة خاصة والشعر عامة . ومع ذلك فقد لحظ أرسطو أن من الكتاب من ينظمون وليسوا بشعراء ، كأمبذقليس Empedocles الذى كان يدون فلسفته بلغة موزونة ، وشتان بينه وبين هوميروس . فأرسطو مقر إذن بأن كل شعر لابد أن يكون منظوماً وإن لم يكن كل منظوم شعراً بالضرورة (٤).

أما شلى P.B. Shelley فيذهب إلى القول بأن التفرقة بين الشعراء والكتاب الناثرين خطأ شائع . . . فقد كان أفلاطون شاعراً أولا وقبل كل شىء ،

---

(١) rythm, rythme

(٢) melody, mélodie

(٣) mètre, mesure

(٤) *Poetics, Arist. & On Style, Demet.*", tr. by T . Twinning; Everyman's; 1941; p. 14.

وكذلك كان اللورد بيكون F. Bacon ويتفق معه ماتيو أرنولد M. Arnold الناقد الإنجليزى إذ يقرر « أن الفكرة هى كل شىء بالنسبة للشعر » وما خلاها فهو خارج عن جوهره . لكن أبركرومبى Abercrombie يتردد بين الرأيين ، فيقول أحياناً « إن كثيراً من النظم ليس من الشعر فى شىء ، وإن كثيراً من النثر . . . قد يكون شعراً مع تجرده من الوزن » ، ثم يقول فى موضع آخر إن « الوزن . . . هو الفارق الأكبر الملموس بين الاثنين (الشعر والنثر) ، وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجاً إلى ما ليس بلغة شعر »[١] . أما رتشاردز I.A.Richards فرأيه واضح لا لبس فيه ، إذ يقرر أن الوزن شرط لابد منه فى الشعر ، وأن القصيدة تعتمد عليه كإطار يميز خبرة تذوقها ويعد المتذوق لتحصيلها كاملة غير منقوصة بما يتيحه له من شبه تنويم[٢] . وكذلك كان هاوسمان A.E. Housman يقول ، « ليس الشعر شيئاً يقال ، بل طريقة يقال بها »[٣] ، وكان سوينبورن A.C. Swinburne يقول إن الشعر شىء فى مجرد سياق الكلمات ورنينها ، شىء خفى فى صميم حركة الأبيات وسكونها ، وكان يقول كذلك إن الخاصيتين الجوهريتين للشعر هما الخيال وتناسق النغم . وأحصى كودول C. Caudwell خصائص الشعر فوجدها ست خصائص ، على رأسها خاصية الإيقاع النوعى زيادة على الإيقاع الطبيعى فى اللغة[٤] ، باعتبار أن اللغة فى ناحيتها الشكلية مجموعة من الأصوات ذات المقاطع . وكذلك ذهب دى لاكروا H. Delacroix إلى أن الشعر لا يكون شعراً إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية وتنسيق القالب الشعرى ، فهو الملاءمة بين العاطفة واللغة ، والشاعر إذ يحاول أن يقرضه يجتاز العالم الصوتى ،

---

(١) أبركرمبى (لاسل) « قواعد النقد الأدبى » ، (تعريب الدكتور محمد عوض محمد) القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣ . ص ٤٤ .

(٢) Richards, I.A. *Principles of Literary Criticism*, London : Kegan Paul, 5th ed., 1934. pp. 134-146.

(٣) Housman, A.E. *The Name & Nature of Poetry* : Cambridge Univ. Press, 1945.

(٤) Caudwell, C. *Illusion & Reality*, London : Lawrence & Wishart, 1946. p. 123.

عالم الإيقاع ليمضى نحو الفكرة المشرقة[١] . وكان سوارس Suarés يقول إن « الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة » ، وكان ما لارميه يقول إن الشعر يتألف من ألفاظ لا من أفكار .

كذلك ابن قتيبة يشير إلى ضرورة الوزن فى الشعر إذ يقول : « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى »[١] ومثله أبو هلال العسكرى يقول و « من مراتبه العالية التى لا يلحقه فيها شىء من الكلام . . . هو النظم الذى به زنة الألفاظ وتمام حسنها » ، وقد رتب على ضرورة النظم أو الوزن صفة جوهرية للشعر ، فقال «ومما يفضل به الشعر . . . أن الألحان التى هى أهنى اللذات ، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة ، لا تتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر . فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة »[٣]، فالشعر يقبل الألحان لأنه منظوم . أما ابن خلدون فقد عرّف الشعر بأنه « الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به »[٤] ، ويهمنا فى هذا التعريف الإشارة إلى الوزن كجزء جوهرى فى بناء الشعر . وبمثل هذا الوضوح يتحدث الدكتور طه حسين عن ضرورة الوزن فى الشعر ، ويؤكد هذا الحديث فى مواضع عدة من مؤلفاته ، فيقول فى أحد المواضع « كل شعر نظم ، وليس كل نظم شعراً ، وقد يشعر الناظم وينظم الشاعر ، بل الشاعر ناظم دائماً ، وليس شاعراً فى كل وقت »[٥] ، ويقول فى موضع آخر ، « الركن الثالث الذى لابد للكلام أن يستوفيه ليكون شعراً هو الوزن ، ومعنى ذلك أن الشعر مقسم إلى أقسام تسمى

---

(١) Delacroix, H. *Psychologie de l'Art,* Paris : Alcan, 1927. p. 106.

(٢) ابن قتيبة « الشعر والشعراء » ، القاهرة : المكتبة التجارية ، ١٩٣٢ .

(٣) العسكرى (أبو هلال) ، «كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر» ، الأستانة : مطبعة محمود بك الكائنة فى جادة أبى السعود ، ١٣١٩ هـ . ص ١٠٣ .

(٤) ابن خلدون ، « مقدمة ابن خلدون » ، القاهرة : طبع عبد الرحمن محمد ، ص ٥٢٥ .

(٥) حسين (طه) ، «حافظ وشوقى» ، القاهرة : مطبعة الاعتماد ، ١٩٣٣ . ص ١٠٤ .

أبياتاً ، وكل بيت منها مساو تماماً لمقياس خاص ، وهذا المقياس الخاص هو الذى نسميه الوزن »[١] ويقول فى موضع ثالث ، « وإذن فنحن نستطيع أن نعرّف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذى يقصد به إلى الجمال الفنى »[٢] .

من الجلى أن هذه الأقوال متفقة غالباً على إثبات الوزن للشعر ، على الرغم مما قد يكون بينها من تعارض فى موضوعات أخرى . وحتى شلى الذى أتاح للشعراء أن ينصرفوا عن الوزن ولا يتقيدوا به لم يبدع إلا شعراً منظوماً . على أننا لا نبحث هنا عن تعريف للشعر نرتضيه ، فربما كانت هذه المحاولة فى هذا الموضع المبكر من البحث ضرباً من المصادرة غير المقبولة ، هذا إلى أنها ليست من صميم بحثنا وإن أمكن أن تقام على أساسه ؛ المهم أننا نقصد إلى هذا التحديد كيلا نهيم فى صحراء ليس لها تخوم ، ونقرر أننا نرتضيه تحديداً لميدان الشعر الذى سنبحث فيه . ومعنى ذلك أننا لن نعنى بالإبداع فى القصة ولا فى الأقصوصة ولا فى الرسالة ولا فى المقال ، ولكن سنتجه بالبحث إلى الإبداع فى الشعر ، ونشترط للشعر أن يكون منظوماً ، وإن كنا نعلم علم اليقين أن ليس كل منظوم شعراً .

٣ ــ أما وقد فرغنا من تحديد ميدان البحث ، فلنحدد موضوعه . فإن ميدان الشعر يضم عدة موضوعات يستحق كل منها أن يفرد له بحث قائم بذاته . فهناك مثلا علاقته بالشاعر من جهة الإبداع ، وعلاقته بالقارئ أو المستمع من جهة التذوق . وهناك البحث فى الدوافع النفسية نحو الإبداع الشعرى من حيث المضمون وهو الشائع لدى أصحاب التحليل النفسى من أتباع فرويد

---

(١) حسين (طه) وآخرون « التوجيه الأدبى » ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٠ ، ص ٢٠٢ .

(٢) حسين (طه) ، « فى الأدب الجاهلى » ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٢٧ ص ٣٤٧ .

والخارجين عليه ، وهناك صلة الشعر بالطقوس والعمل الجمعى [١] ، وهناك صلته بالتطور الاجتماعى ووظيفته فى هذا التطور ، وهناك موضوعات أخرى كثيرة يتسع لها ميدان الشعر . إلا أننا قد تخيرنا لبحثنا موضوع الإبداع من بين سائر الموضوعات ، محاولين أن نجيب على هذا السؤال : كيف يبدع الشاعر القصيد ؟ وفى إجابتنا على هذا السؤال سوف نتبع خطوات الشاعر خطوة خطوة ، سوف نعدّ عليه أنفاسه ونرصد خلجاته ، سوف نحيا معه فى الداخل والخارج ، فى أعماقه وفى المجتمع ، سوف نقوم بين يديه ومن خلفه ما وسعتنا الحيلة وسوف نحيط به ما وسعتنا الإحاطة ، كل ذلك كيما ننتهى إلى صورة دينامية لحركة الشاعر فى شعره ، تكشف عن دقائق هذه الحركة وأهم خصائصها .

فإذا كان هذا هو موضوع بحثنا ، فإلى أى مدى يمكننا الإفادة من الكتابات الشائعة فى هذا الموضوع ؟ ونحن نقصد هنا مؤلفات فرويد وتلامذته ممن ظلوا مخلصين له أو خرجوا عليه ، فإن لها من ذيوع الصيت ما لم تصل إليه مؤلفات أى باحث سيكولوجى آخر . على أننا سنفصّل القول فى موقفهم من مشكلة الإبداع ونناقش منهجهم ونتائجهم فى مواضع أخرى من البحث ، أما الآن فيكفى أن نشير إشارة عابرة تحدد اتجاه البحث لديهم والفرق بينه وبين اتجاه البحث لدينا . فهم جميعاً قد اهتموا أولا وقبل كل شىء بالإجابة على سؤال : « من أين للفنان هذه الصور والمعانى التى يضمنها أعماله ؟ » وقد اتفق فرويد S. Freud ويونج C.G.Jung على إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور [٢] ، مع اختلافات تتفق ومذهب كل فى اللاشعور ، إذ أن فرويد يراه فردياً أما يونج فإنه يراه جمعياً موروثاً ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة فى نفوسهم من أثر ؛ على أن هذين الباحثين قد اهتما

(١) كتبت عن هذا الموضوع فصولا ممتعة فى الكتب الآتية :

Harrison, J. *Art & Ritual*, London : Home University Librarg, 1935.

Thomson, G. *Marxism & Poetry*, London : Lawrence & Wishart, 1945.

Caudwell, C. *Illusion and Reality*.

(٢) unconscious, inconscient

إلى جانب الإجابة على السؤال السابق بمحاولة الإجابة على سؤال آخر مؤداه البحث فى علة الإبداع نفسه ، لماذا يبدع الفنان ؟ ما هى علة عملية الإبداع ذاتها ؟ وقد وجد فرويد هذه العلة فى ضغط مركّب أوديب[١] على الحياة النفسية لدى الفنان من جهة، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، ومحاولة الفنان أن يجد فى الفن وسيلة للإشباع الخيالى لبعض حاجاته . وقال يونج إن سبب الإبداع الفنى الممتاز هو تقلقل اللاشعور الجمعى[٢] فى فترات الأزمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الشاعر ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد ، وفى هذا السبيل يكون إبداعه على نحو ما سنوضح فيما بعد . كذلك حاول فرويد وتلامذته أن يجيبوا على سؤال كيف تفعل هذه العلة فعلها ، أى كيف تتم عملية الإبداع ، وهو السؤال الذى خصصنا هذا البحث للإجابة عليه ، وقد اضطروا إلى أن يستعينوا فى هذا السبيل بعدة مفاهيم أهمها التسامى[٣] ، لكن محاولاتهم جميعاً يمكن تلخيص نتيجتها فى هذا الاعتراف الذى ألقى به فرويد وهو بصدد البحث فى ليوناردو دافنشى L. Da Vinci ؛ إذ قال إن التحليل النفسى (ويعنى مذهبه بوجه خاص) لا يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان وليس فى قدرته أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفنى ، وإنه هو نفسه فى دراسة لدافنشى لم يدرس الفنان من حيث هو فنان بل درسه من حيث هو إنسان ، فدراسته هذه ليست سوى عرض للرجل من ناحية الباثوجرافيا[٤]. أما يونج فى محاولته الإجابة على هذا السؤال الأخير ، استعان بفكرة انسحاب الليبيدو[٥] من العالم الخارجى بعد أن كان معلقاً عليه ، وارتداده إلى داخل الذات وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى التى تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية[٦] . واستعان

---

(١) Oedipus complex

(٢) collective unconscious; l'inconscient collectif

(٣) sublimation

(٤) pathography, pathographic وصف المرض

(٥) Libido الشهوة بأوسع معانيها لا بالمعنى الجنسى فحسب .

(٦) archetypes

كذلك بعملية نفسية أخرى هى عملية الإسقاط[١] ، لكنه لم يوضح كيف تجرى هذه العملية ، بل لقد زادها غموضاً بأن جعلها تتوقف على عملية أخرى أشد إبهاماً وهى الحدس[٢] . ولكن يظهر أنه عاد فشعر أن تعدد المصطلحات لم يقدم الإجابة الشافية على سؤاله ؛ فقال فيما يشبه اعتراف فرويد ، إن كل رجع[٣] يمكن تفسيره وبيان علته ، أما فعل الإبداع وهو نقيض الرجع لما يمتاز به من تلقائية ، فسيظل على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشرى[٤] . وهكذا أصدر يونج حكمه على العلم فى الحاضر والمستقبل جميعاً ، فهو لم يعرف الإبداع ولن يعرفه لأن فى طبيعة الإبداع ألا يثبت للمعرفة العلمية .

على أننا لسنا الآن بصدد مؤاخذة يونج على هذا الشك المتطرف ؛ بل نترك ذلك لموضع آخر ، وكل ما نريده فى هذا الموضع أن نبين موقف الكتابات الشائعة فى موضوع الإبداع الفنى من سؤالنا الذى جعلناه مدار بحثنا ، فهى كتابات تبحث غالباً فى منبع العمل الفنى ، فى حين أننا نبحث فى كيفية إبداعه ، نريد أن نتبين الإبداع الفنى من حيث هو عملية بين عمليات النشاط النفسى المتعددة ، كيف تمضى هذه العملية منذ بدئها حتى نهايتها ، بكل ما يعتورها من شدة وارتخاء وتفتح وإغلاق ؛ ومعنى ذلك أننا لن نفيد كثيراً من كتابات أصحاب التحليل النفسى فى موضوعنا هذا . وهناك سبب آخر يمنعنا من الإفادة منها أيضاً ، ذلك أن المنهج المستخدم فى هذه الكتابات ليس بالمنهج العلمى الدقيق الذى تغذيه التجربة أو تقوّمه بين الحين والحين ، إنما هو منهج استدلالى[٥] غالباً يمضى فيه أصحابه من النتائج التى استخلصوها من مشاهداتهم فى ميادين غير ميدان الإبداع الفنى محاولين تطبيقها على ما يشاهدون من وقائع فى هذا الميدان . ولما كنا قد اخترنا لأنفسنا المنهج العلمى القائم على المشاهدة

---

(١) projection

(٢) intutition

(٣) reaction

(٤) سويف (مصطفى) ، « التحليل النفسى والفنان » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ٢ . ص ٢٨٢ — ٣٠٢ .

(٥) deductive

إلى جانب الفرض والاستدلال ، فقد وجب علينا ألا نفيد من هذا الاتجاه فائدة ذات خطر . على أننا سوف نعود فى موضع آخر إلى تفصيل القول فى هذا النقد وفى سواه .

٤ ــ أما وقد حددنا ميدان البحث وموضوعه ، فقد بقى علينا أن نحدد موضعه ، أيوضع فى صف البحوث الاستطيقية ، أعنى بحوث علم الجمال ، أم يوضع فى صف البحوث السيكولوجية ؟

بديا نلتقى بهذا السؤال ، ما هو ميدان الاستطيقا ؟

ليس للاستطيقا[١] ميدان ثابت متعارف عليه منذ ظهوره كفرع من الدراسات الفلسفية . إنما هو ميدان متطور . فقد استخدم الاسم أول ما استخدم فى القرن الثامن عشر ليشير إلى الدراسة الفلسفية للفن والجمال من حيث التذوق ، ثم تطور واتسعت حدوده حديثاً حتى شملت التذوق والإبداع معاً . وإليك لمحة عابرة لهذا التطور .

لم يحرم العالم من التأملات الاستطيقية قبل القرن الثامن عشر ، ومن ذا ينكر آراء أفلاطون وأرسطو ، ومن ذا ينكر تأملات أفلوطين Plotin ولنجينوس Longinus وتوماس الأكوينى T. Aquinas . إلا أن بومجارتن Baumgarten (١٧١٤ ــ ١٧٦٢) هو أول من استخدم « الاستطيقا » بمعنى فلسفة الجمال ، وعين لها موضعاً داخل مجموعة العلوم الفلسفية . وحال الاستطيقا فى ذلك كحال المنطق[٢] ، كانت الإنسانية تمارسه قبل القرن الرابع ق . م ، ومع ذلك فإن أرسطو هو الذى حدد معالمه وعين موضعه بين العلوم الفلسفية .

وجد بومجارتن أن الفلاسفة الذين يسيطرون على الأذهان فى عهده ، أعنى ديكارت Descartes وسبينوزا Spinoza وليبنتس Leibniz وڤولف Wolff ، تغلب على فلسفتهم النظرة العقلانية[٣] الصارمة . فهم قد أحالوا الإنسان إلى عقل

---

(١) aesthetics, esthétique

(٢) logic, logique

(٣) rational, rationel

أولا وقبل كل شيء ، ثم نظروا إلى خصائصه من حيث صلتها بهذا العقل ، ومن ثم فقد شاع تعريف الانفعالات بأنها أفعال مهوشة للفكر وهو التعريف المشهور لاسبينوزا .

وقد جرى العرف عندئذ على تقسيم الفلسفة النظرية إلى مقدمة وأقسام أربعة : فأما المقدمة فهى المنطق أو دراسة الفكر الواضح ، وأما الأقسام الأربعة فهى الانطولوجيا [١]أو مباحث الوجود والكوزمولوجيا[٢] أو مباحث الكون ، والأخلاق والسيكولوجيا . وإلى ڤولف يرجع الفضل فى اعتبار المنطق هو المقدمة الضرورية لهذه الدراسات . ولما كانت مهمة المنطق هى دراسة الفكر الواضح ، فقد رأى بومجارتن أن يفرد فرعاً خاصًّا من الدراسات الفلسفية لدراسة الفكر من حيث هو نشاط غامض . وكثيراً ما يكون الفكر غامضاً مختلطاً لا سيما فى الخطوات الأولى للمعرفة . والاستطيقا هو هذا الفرع الخاص بدراسة الفكر الغامض ، أو بعبارة أخرى هو الخاص بدراسة الحس والوجدان ، من حيث إن أفعالهما هى جوهر هذا الفكر الغامض[٣] . ولما كان الجمال هو كمال الإدراك الحسى ، لأنه الوحدة فى التغاير والكثرة ، فقد وجب أن نقر بأن الجمال هو موضوع الاستطيقا ، تماماً كما نقرر أن الحق وهو كمال الإدراك العقلى الواضح ، هو موضوع المنطق .

وقد وافق كنت Kant على مقدمات بومجارتن ، لكنه لم يأخذ بالنتيجة ، فاستخدم الاستطيقا فى كتابه « نقد العقل الخالص » للدلالة على دراسة الإدراك الحسى المباشر . أما القول بأنه العلم الدارس للجمال باعتباره كمال هذا الإدراك فهذا ما لم يأخذ به ، لأنه كان يشك فى إمكان دراسة الجمال بمنهج علمى . ولو أن هذا الموقف لم يمنع كنت من العثور على أسس عقلانية للنظر فى أحكامنا

---

(١) ontology, ontologie

(٢) cosmology, cosmologie

(٣) Bosanquet, B. *A History of Aesthetic*, London : G. Allen & Unwin : 1934. pp. 183-185.

الخاصة بالجمال ، فضمنها كتابه « نقد الحكم » ، وفيه جعل الموضوع الخاص بالاستطيقا هو الذوق[١].

فبومجارتن وكينت متفقان إذن على توجيه الاستطيقا إلى دراسة الجمال من حيث التذوق ، سواء أكان الجميل من صنع الطبيعة أم من إبداع الإنسان . وبهذا المعنى لا يزال سنتيانا G. Santayana يعالجه فى أواخر القرن الماضى وأوائل قرننا هذا . ويقول فى ذلك إن الاستيطقا يطالعنا على السبب الذى من أجله نرى أى شيء جميلا أو قبيحاً ، وبعبارة أخرى إن مهمة هذا العلم هى تفسير أحكامنا الجمالية من حيث إنها ظواهر نفسية ، تفسيرها ببيان شروطها وعلاقتها ببقية جوانب نشاطنا . فإذا قارنا بين مدلول « النقد »[٢] ومدلول الاستطيقا انتهينا إلى أن النقد يطلق على تذوق الجمال فى الفن بوجه خاص ، بينما الاستطيقا على تذوق الجمال فى الفن وفى الطبيعة على السواء[٣] .

غير أن الاتجاه الحديث يود ألا يقتصر الاستطيقا على مبحث التذوق وحده ، فيضم إليه مبحث الإبداع الفنى أيضاً . ينظر فى طبيعة الدافع الفنى ، وفى أصله ووظيفته ، وفى الخيال وعلاقته بإخراج الفكرة إلى حيز الوجود خارج الذات ، هذا إلى جانب النظر فى الصورة والمضمون ، وفى طبيعة الحكم الاستطيقى ، ومقولات الجمال ، وأصل الشعور الاستطيقى وطبيعته وعلاقته بالخيال[٤] والإحساس وتداعى[٥] الصور أو المعانى ، والأسس والشروط الفسيولوجية للنشوة الاستطيقية ، بما فى ذلك علاقة المنبه[٦] بالاستجابة والنسب الرياضية للأنغام المتناسقة ، وبالجملة فقد امتد الاستطيقا عند بعض المحدثين

---

(١) Knox, I. *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel & Schopenhauer*, New-York : Columia. University Press, 1936. pp. 53-61.

(٢) criticism, criticisme

(٣) Santayana, G. *The Sense of Beauty*, New York : Scribners, 1896. p. 5-16.

(٤) imagination

(٥) association

(٦) stimulus,

حتى شمل المشاهد والفنان وما يبدع هذا الفنان . وعلى ذلك يكون بحثنا هذا استطيقيًّا بهذا المعنى الواسع الحديث ، أما إذا قصرنا الاستطيقا على مدلوله التقليدى فبحثنا خارج عن نطاقه حتما .

ولكن إذا كانت العبرة بالأفعال لا بالأقوال ، فيجب أن نقرر أن البحوث الاستطيقية الحديثة لا تزال ترى أن التذوق هو موضوعها الرئيسى ، على الرغم مما يذهب إليه بولدوين Baldwin ولويس أرنودريد L.A. Reid وروِنز D.D. Runes وقد خصص ريد نفسه خمسة فصول من كتابه « دراسة فى الاستطيقا » لدراسة الجمال وما يتعلق به من مشكلات التذوق ، فى حين أنه لم يفرد للإبداع سوى فصل واحد ، وحتى هذا الفصل لم يقصره عليه وحده . ويقول أوتيتز Utitz يجب أن نبدأ بمعرفة الفن ، ما هو ؟ فإذا استطعنا أن نجيب على هذا السؤال ، أمكن لنا أن نعرف الفنان . ويقرر دسوار Dessoir أن المسائل الخاصة بالعمل الفنى أهم من تلك المتعلقة بالفنان[١] والظاهر أن الاتجاه الحديث لا يزال يخضع لقول لبس Lipps : « كل عمل فنى إنما هو منزل من السماء ، إنه هبة الآلهة . . . فإذا أردنا أن نقدره حق قدره فلا حاجة بنا إلى أن نفهم كيف أنزلته السماء ، على يدى فنان أم بفعل معجزة غامضة » .

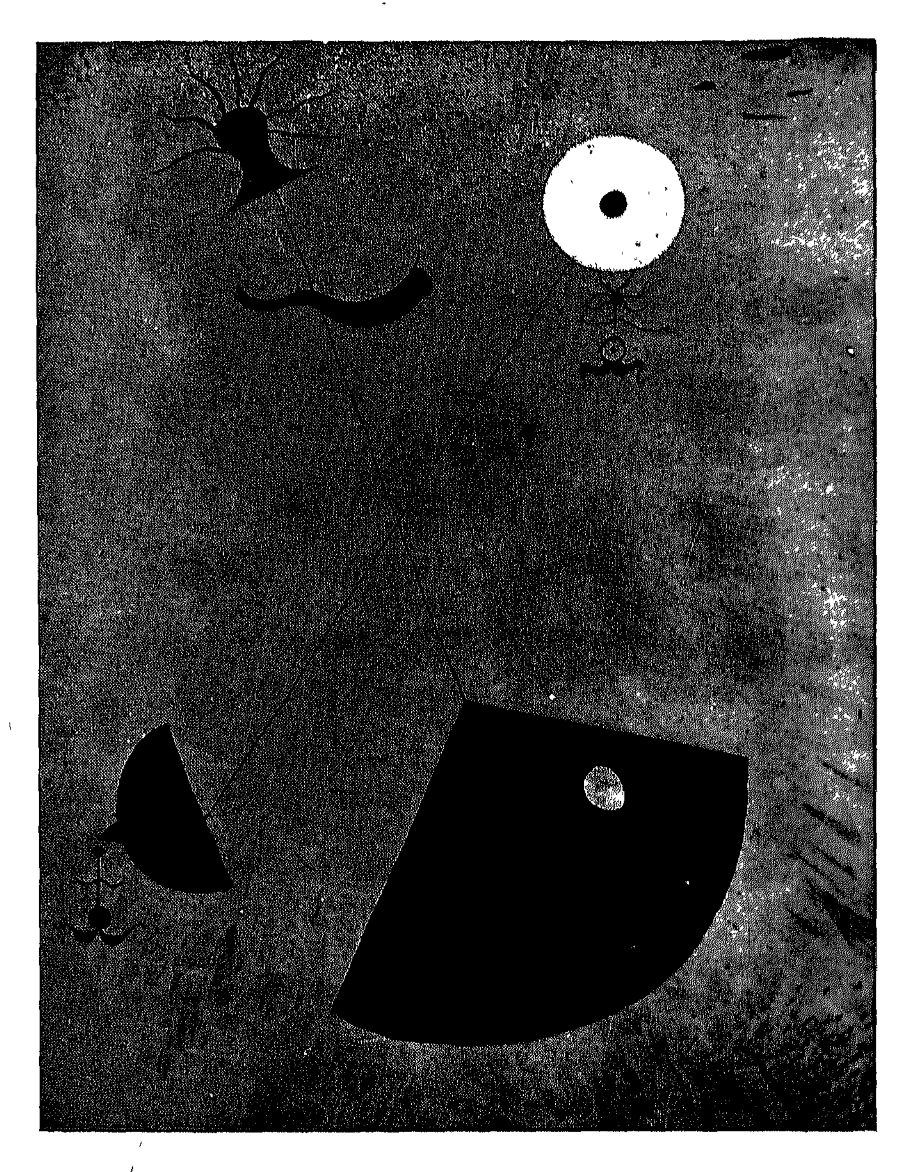
وبعد فأى مكان تفسحه هذه الأقوال لبحثنا هذا ؟

كل ما يمكن أن يقال ، إنها قد تفسح له مكاناً كمقدمة ضرورية ؛ ذلك أن العمل الفنى نتاج نشاط حى ، فلكى نتفهمه يلزمنا أن نلقى الضوء على ما دار لدى الحى الذى أبدعه . يلزمنا أن نتفهم عملية الإبداع التى دفعت به حتى هيأت له هذه الصورة التى ارتضاها الفنان أخيراً . يلزمنا أن نتقدم معه فى صبر وأناة منذ البادرة الأولى والمسودة الأولى حتى نصل إلى الصورة التى قبل الفنان أن يطلعنا عليها ؛ ونحن فى ذلك متفقون مع ليفيو روزو L.Rusu الذى يقرر أن البحث فى الإبداع الفنى هو المقدمة الأولى لكل بحث استطيقى ؛ وليس هذا الباحث منفرداً بهذا الرأى ، ولكنه مرتئيه مع ثلة من مباحثين .

---

(١) المرجع السابق ذكره ، ص ٩ – ١٢ . Rusu, L.

فكنراد فيدلر K. Fiedler يعيب على من يساهمون فى تفسير النشاط الفنى نهم يقيمون آراءهم على تأمل العمل الفنى وما له من تأثير فى نفوسنا ، « ولا شك أنه أساس زائف » . وهيرن Y. Hirn يقول ، « إن دراسة الإبداع الفنى هى أشد البدايات ملاءمة لفهم الفن » . وتيودور لسنج T. Lessing يقول ، « إن الشرط الأول لإقامة الاستطيقا على أسس مبتكرة أصيلة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولا وقبل كل شيء . . . ذلك أن كل عمل فنى فعل وتعبير لإرادة مبدعة » . وكذلك يذهب مويمان Meumann إلى القول بأن « مبدع الفن والجمال هو الجدير بأن يكون مبدأ البحث فى هذا المجال » .



الأمومة — ١٩٢٤ — ميرو — مثال للتصوير السريالى (انظر ص ٨)



البابُ الأول

فى

الفن والحياة والعلم



سقراط : أفتحسب أنك تستطيع معرفة طبيعة النفس . . .
دون أن تعرف طبيعة الكل ؟

فيدر : لقد قال هبوقراط . . . إنه حتى طبيعة الجسد لا
يمكن أن تفهم إلا ككل .

سقراط : نعم يا صديقي ، وبالحق نطق .

« فيدر »



الفصل الأول
فى
الصلة بين الفن والحياة

آراء المفكرين الذين تناولوا هذا الموضوع — الاستشهاد بالتاريخ لإثبات صحة القول بهذه الصلة — رأينا فى مصدر هذه الصلة .

ليس العجب أن تكون بين الفن والحياة صلة ، ما دام الحى هو مصدر الفن ، بل العجب أن يقال إن هذه الصلة لا وجود لها ، كما نستخلص من دعوى روجر فراى R. Fry ، وأصحاب نظرية « الفن للفن » عامة * . ولعل هذه الدعوى التى كثر القائلون بها فى عصرنا هذا ، لعلها أن تكون مظهراً من مظاهر هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية ، وهو يقوم فى أساسه على الفصل بين أجزاء المجال . ومما يساعد على الأخذ بها أن الحياة فى صميمها تقترن بالعمل ، والعمل يقترن حاليًّا « بالكد والتعب » ، ومن ثم فقد اقترنت الحياة بالكد والتعب ، بينما يقترن الفن فى أذهان الناس عامة بالاستمتاع وعدم الاكتراث[١] ، فهو خارج عن صميم الحياة .

١ — على أن نظرة سريعة عبر الفلسفات المختلفة فى الفن كفيلة بأن تطلعنا على أن المفكرين كانوا على الدوام بصيرين بهذه الصلة ، ولو أن بعضهم كان يضل الطريق عندما يمضى نحو تكوين نظريته فى الفن ، إلى حد أنه يناقض نفسه أحياناً فإذا به يأتى بنتائج تنفى مقدماته العامة .

(ا) كان أفلاطون يقول إن مجرد الانتقال من الأداء « الدورى »[٢]

* يخيل لكاتب هذا البحث أن صوت هذه النظرية قد خفت فى الفترة الأخيرة .

(١) indifference

(٢) Doric

فى الموسيقى إلى الأداء « الليدى »[١] حقيق بأن يجلب انهياراً اجتماعياً . ومعنى ذلك أنه يسلم ضمناً بقوة الصلة بين الفن والحياة . ولكنه عندما جعل يؤلف نظرية فى الشعر ومصدره عند الشاعر ، أخطأ فاستمده من مبدأ متعال عن الحياة : إذ قال مخاطباً « إيون » Ion فى إحدى محاوراته المسماة بهذا الاسم :

إن براعتك فى الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة ، لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك ، قوة كالتى فى الحجر الذى سماه يوريبيديس « مغناطيس » وسماه الآخرون حجر هيراكليا . . لأن هذا الحجر لا يجذب إليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير ، بل أن يعطيها قوة تمكنها من إحداث هذا الذى يحدثه — أى جذب حلقات أخرى ؛ بحيث إن سلسلة طويلة جداً من الحلقات الحديدية يمكن أن تتصل بعضها ببعض . وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم . وبذا تتصل الحلقات . لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعاً لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحى إلهى ، وكذلك الأمر فى حالة الشعراء الغنائيين الممتازين ، وكما أن كهنة الإلهة كوبيلا . . لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم ، فكذلك الشعراء الغنائيون لاينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون . إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم الوحى الإلهى ، مثل كاهنات باخوس . . عند ما ينزل بهن الوحى الإلهى فيهذين ولا يعين ويحلبن مياه الأنهار لبناً وعسلا . وما عمل روح الشعراء الغنائيين إلا هذا كما يعترفون هم أنفسهم ؛ ذلك أنهم يقولون إنهم يطيرون مثل النحل فينهلون الأشعار التى ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلا فى حدائق ربات الشعر ووديانها ، وهم فى ذلك محقون ، لأن الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب . وما دام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة إلهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس ، لذلك فكل منهم لا يستطيع إلا إتقان ما تلهمه إياه ربة الشعر . فهذا يتقن الأشعار الديثورامبية وآخر أشعار المديح وثالث أشعار الجوقة ورابع أشعار الملاحم وخامس الشعر الإيامبى ، بينما كل منهم لا يجيد أنواع الشعر الأخرى . لأنهم لا ينطقون بهذه الأشعار عن فن ولكن عن وحى إلهى . ذلك أنهم لو أتقنوا فن إجادة الكلام فى موضوع بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن فى سائر الموضوعات أو فى أى منها . لذلك يفقدهم الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين حتى ندرك ، نحن السامعين ، أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم . وأنه الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم . وأكبر دليل على ما أقول هو تونيخوس . . الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبوللون الذى يتغنى به الناس جميعاً وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله . وهو « من إبداع ربة الشعر » كما يعترف الشاعر نفسه . ويبدو لى أن الإله يبين بهذا الدليل ، بما لا يسمح لنا بالشك ، إن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر لكنه سماوى من صنع

---

(١) Lydian

الآلهة . وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه . ولإثبات ذلك تعمد الإله أن ينطق أتفه الشعراء بأروع الشعر الغنائى . ألا ترى الصدق فيما أقول يا إيون ؟ [١]

وهكذا فصل أفلاطون بين الفن والحياة .

والواقع أن هذا الموقف إذا أردنا أن نعلله من داخل تفكير أفلاطون ، قلنا إنه من إملاء مثاليته العامة ، التى جعلته يرى كل ما فى العالم ظلا لحقيقة عليا فى عالم خفى ، وشبحاً ينطق بما يقوم وراءه فى عالم « المثل » ، وكأنه جعل من « الملهمات » أو ربات الشعر مُثُلا وليس الشعراء سوى ظلال تنطق بصوتها فى عالم الواقع .

وطبيعى بعد ذلك أن يخشى أفلاطون على « جمهوريته » من هذا المواطن الذى إن لم يأت بأشياء تبدو خطورتها على الحياة الاجتماعية واضحة صريحة ، فإنه يأتى بأشياء غريبة عنها ، ومن الخير للجماعة فى نظر هذا الفيلسوف المحافظ أو الرجعى ألا يظهر بينها الغريب ، ومن ثم فقد جعل يهاجم الشعراء ويوصى بإبعادهم عن الجمهورية . والأمثلة على رجعية أفلاطون كثيرة جدًّا ، فهو يقيم دعائم أقوى فلسفة مثالية فى العالم القديم ، وهو يهاجم العلم التجريبى ، ويحط من قدر شهادة الحواس ويشيد بالرياضة ، ويجعل نظام العبيد أساساً هاماً للاستقرار الاقتصادى فى المجتمع اليونانى كما يصمم له . ومن أبرز الأمثلة فى هذا السبيل فكرته عن العدالة ، التى تسود مناقشاته فى كتاب « الجمهورية » ؛ إذ يرى أن العدالة شىء ثابت أزلى أبدى ، فهى « مثال » فوق المثل ، وليست وظيفة اجتماعية تتغير بتغير الظروف الاجتماعية ، وتتطور بتطور المجتمعات . وعلى الضد من ذلك كان بروتاجوراس Protagoras السوفسطائى يقول : « إن الإنسان مقياس كل شىء » ، وقد قال هذه العبارة باعتباره مشرّعاً عندما دعاه بركليز Pericles لوضع دستور لمستعمرة تورى Thurii فى جنوب إيطاليا ، يعنى أن المجتمع هو الذى يخلق شرائعه لنفسه تبعاً لظروفه الواقعية [٢] .

(ب) وعلى حين باعد أفلاطون بين الفن والحياة بخطوتين ، ولو أن الخطوة الثانية دليل واضح على شعوره بوجود صلة بينهما ، قرّب أرسطو بين

---

(١) « إيون أو عن الإلياذة » من محاورات أفلاطون ، ترجمة المرحوم الدكتور محمد صقر خفاجه ودكتورة سهير القلماوى ، ص ٣٧ ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٦ .

(٢) Farrington, B. "*Greek Science*", Penguin 1944.

الفن والحياة بخطوتين أيضاً ، فالمأساة تقليد لفعل الإنسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية ، ثم هي تقوم بمهمة اجتماعية هائلة ألا وهي الشفاء اللاذ من الانفعالات الزائدة عن الحاجة والمتصارعة فيما بينها ، وهو ما عبر عنه بمفهوم الكثرسيس[1] .

---

(١) يقول بوتشر S.H. Butcher وهو حجة فى شرح نظرية أرسطو فى الشعر ، عبثاً نحاول أن نستعين بكتاب الشعر لتفسير « الكثرسيس » . وقد ظهر لهذا الاصطلاح عدة تفسيرات ، منها تفسير تقليدى دام عدة قرون ، مؤداه أنه تسمية للأثر الأخلاقى الذى تخلفه المأساة خلال « التنقية من الأهواء » . فأما ما هو بالضبط هذا الأثر ، وما هى الانفعالات التى تعمل فيها المأساة فقد اختلف الشارحون فيه أيضاً . ولقد اتفق كورنى P. Corneille وراسين J. Racine ولسنج Lessing على فكرة الغرض الأخلاقى للدراما ، وعارضهم جوته Goethe ولكن نظريته لا تستطيع أن تصمد أمام بعض الحجج اللغوية وسياق النص الأرسطالى .

وفى عام ١٨٥٧ نشر برناى رسالة صغيرة ألقى فيها بتفسير جديد ، مؤداه أن الكثرسيس اصطلاح طبى ، معناه « التطهير » فهو يدل على تأثير متعلق بالصحة فى النفس يماثل أثر الدواء فى الجسم . وهو يقدم الفكرة هكذا : المأساة تثير انفعالى الخوف والشفقة ، وعن طريق فعل الإثارة نفسه تتيح للشخص راحة لاذة — وهذان الانفعالان لا يستأصلان نهائياً بفضل هذه الإثارة ، بل يصيبهما الهدوء مؤقتاً وبذلك يستطيع المرء أن يعود إلى حالته السوية . والمسرح بذلك يتيح منفذاً لاذا غير ضار ، للغرائز التى تطلب الرضى ، والتى يمكن إطلاقها فى هذا المجال أكثر مما يمكن إطلاقها فى الحياة العادية . وقد عرف Milton الشاعر الإنجليزى العظيم هذا التفسير الطبى ، وذكره فى تصديره لروايته الشعرية *Samson Agonistes* ، وذكر صراحة أن أرسطو لا يعنى الاستئصال ، ولكن يعنى أن يصل بهذين الانفعالين إلى درجة الاعتدال ، وذلك باستخدام انفعالات مماثلة ، (وداونى بالتى كانت هى الداء) .

ويرى بوتشر أن أرسطو ربما وصل إلى هذه النظرية من ملاحظته لتأثير بعض الأناشيد على نوع من الوجد أو الحماس الدينى يكثر وجوده فى الشرق . ويعتبر الأشخاص المحتاجون لهذا النوع من العلاج بهم مس من إله ، ويعالجون علاجاً من هذا النوع ، فبالحركة يرجى شفاء الحركة وبالموسيقى الوحشية يرجى تهدئة الاضطرابات الداخلية ، وهو ما يتمثل فى « الزار » عندنا فى مصر . والفقرة المكتوبة فى كتاب « السياسة » والتى يصف فيها أرسطو هذه الأناشيد هى المفتاح لمعنى الكثرسيس فى « الشعر » . ويميز أرسطو بين هذا النوع من الموسيقى وبين الموسيقى التى لها أثر أخلاقى أو تربوى . ثم إنه يميز بينها كذلك وبين الموسيقى التى تجلب الراحة أو الاستمتاع الاستطيقى . أما الموسيقى العلاجية فينتج عنها الكثرسيس . ويلاحظ أن أفلاطون كان على علم كذلك بما لهذه الموسيقى من قيمة علاجية ، ومن ثم فهو ينصح فى كتابه « القوانين » بأن يظل الأطفال فى اهتزاز دائم كما لو كانوا فى البحر . غير أن أفلاطون لم يعرف سوى الكثرسيس فى الموسيقى ، أما أرسطو فقد انطلق فى التعميم حتى بلغ الدراما .

ومن الجلى طبعاً أن هناك فارقاً كبيراً بين اتجاه كل من الفيلسوفين ، فأفلاطون صاحب « مُثُل » ، وأرسطو عالم بيولوجى ، ولم يكن من الميسور على أرسطو أن يأخذ برأى أستاذه ، لأن عالم الحياة لا يمكن أن يرى فى الحياة غريباً عليها ، بل كل ما يصدر عن الحى لابد أن تكون أصوله ضاربة فى الحياة ولابد كذلك من أن تكون له وظيفة فى هذه الحياة . ومهما يكن من أمر الإبداع الفنى فهو على كل حال عملية بين عمليات الحياة المختلفة ، وليس عجباً بعد ذلك أن تكون مهمته كسائر العمليات فى الحى ، أعنى تحقيق الاتزان الحيوى * .

وهكذا توشك نظرية أرسطو أن تكون ردّاً مباشراً على رأى أفلاطون الذى أورده فى الكتاب العاشر من الجمهورية ؛ فالفن محاكاة ولكنه ليس محاكاة لشىء بل محاكاة لفعل ، والفن يتجه إلى الانفعالات ، فيثيرها لا ليجعلها ذات طابع مَرَضى بل ليعيد إلى الحياة الاتزان . فهو على صلة وثيقة بالحياة ، من ناحية المنبع ومن ناحية المصب .

(حـ) وكذلك يشهد شوبنهور Schopenhauer هذه الصلة الوثيقة بين الفن والحياة ؛ فيقول إن الموسيقى تعبير مباشر عن إرادة الحياة ، والشعر أصدق تصويراً للطبيعة البشرية من التاريخ ، والمأساة قمة الفن الشعرى ، وهى تمثل الجانب المروع من الحياة حيث الصراع بين الإرادة ونفسها قد بلغ الذروة[1] .

= وقد كان هذا الاصطلاح شائعاً فى المدرسة الهيبوقراطية Hippocrates الطبية بمعنى إبعاد العنصر المؤلم من الكائن وبالتالى تطهير العناصر الباقية . فإذا طبقنا ذلك على انفعالى الخوف والشفقة فى الحياة الواقعية وجدنا أنهما يحويان عادة عنصراً مؤلماً ، ولكننا نستطيع التخلص من هذا العنصر فى الإثارة المأسائية ، أى أن الانفعالات نفسها تتطهر . أما التأثير المهدئ والشافى للمأساة فيأتى بعد هذا التطهير مباشرة . ومعنى ذلك أن المأساة تفعل أكثر من مجرد إحداث الشفاء من جوانب معينة فى الانفعالات . أى أن وظيفتها لا تقتصر على إيجاد منفذ للخوف والشفقة ، بل تمتد إلى تزويدهما بالرضى الاستطيقى ، وبعبارة أخرى نقول إن المأساة تنقى هذه الانفعالات وتصفيها بإمرارها من خلال الأداة الفنية . لكن ما هى طبيعة هذه التصفية أو التنقية ؟ هذا ما لم يجد بوتشر إجابة مباشرة عنه عند أرسطو .

* homeostasis

(١) المرجع السابق ذكره ، ص ١٤٦ — ١٥١ . Knox, I.

ومع ذلك فإن الاتجاه الذى مكن شوبنهور من بلوغ هذه الآراء لم يستطع أن يبعد به كثيراً عن العرف الفلسفى الشائع فى عصره[1]، حيث بدأ الفصل بين الفن والحياة يظهر بوضوح لدى الفنانين وأصحاب النظريات على السواء. وربما استطعنا أن نتلمس الطريق إلى فهم علة هذا الفصل فى المناخ الاجتماعى أو فى روح العصر الذى كان يعيش فيه ، فمن أهم مميزات هذا العصر أن أصبحت القدرات فيه دون الحاجات عند معظم أبناء المجتمع . وقد انعكس هذا الوضع عند الكثيرين فى صورة هوة فاصلة بين الإرادة والوعى بمطالبها من ناحية ، وبين القدرة على توفير هذه المطالب من ناحية أخرى . وكان شوبنهور واحداً من أولئك الذين عانوا صراعاً ممضًّا نتيجة لقيام هذه الهوة التى جعلت تزداد عمقاً واتساعاً . ومن ثم فقد عثر على قصائد له تدل على صراع حاد فى نفسه ، وكان يصور هذا الصراع فى صورة ثورة من الإرادة، التى لا تكف عن الطلب أبداً ؛ لكنه لم يلبث أن اكتشف فى نفسه الخيال والعقل يعملان على تهدئة الصراع إذا ما استغرقا فى جمال الطبيعة والفن ، فعرف أن إرادته تثيره وعقله يحرره ويهدئه . ومن ثم فقد رأى أن العبقرية هى فى القدرة على التخلص من الإرادة والتحرر من الرغبات ، وهكذا كانت فلسفته من بعض جوانبها فلسفة للتبرير ، على أساس أن الحاجات التى لم نستطع أن نشبعها ينبغى أن نستغنى عنها لأنها فى الواقع ليست سوى ضرب من المناوأة ، وتلك هى طريقة « العنب حصرم » . ومن الجلى أن هذا ليس وحده الطريق إلى حل الصراع ، فقد كان يستطيع أن يبقى على الحاجات كمصادر للطاقة تدفعنا إلى مداومة البحث عن طرق أخرى للوصول إلى الأهداف دون التنازل عنها. لكن طريقة استجابة الفيلسوف أو المفكر عامة للأحوال الاجتماعية المحيطة به ، أو بعبارة أخرى طريقة انعكاس هذه الأحوال لدى المفكرين تختلف من مفكر لآخر على حسب ظروفه الخاصة . وقد حاول إدوارد فون ماير E. von Mayer أن يقدم لنا المفتاح لفهم الأصول العميقة لهذا الموقف الفلسفى من شوبنهور ، فأبرز بعض الظروف العائلية التى أحاطت بنشأته ، وهى ظروف سيئة إلى حد

(١) عاش شوبنهور فى الفترة ما بين ١٧٨٨ — ١٨٦٠ .

بعيد ، يتجلى فيها صراع حاد بين الصبي وأبيه من ناحية ، وصراع أحد وأعنف بينه وبين أمه من ناحية أخرى . وليس من شك فى أن هذا الصراع قد أعقب عند الصبى شعوراً عميقاً بخيبة الأمل ، وأعده خير إعداد لقبول فكرة الفرار من الحياة ، والدعوة لها فى كثير من الحماس .

وسواء أكان هذا الرأى الأخير صحيحاً أم لم يكن ، فالمهم أن الأحوال الاجتماعية التى أحاطت بالفيلسوف كانت سيئة إلى حد بعيد ، وأنها صادفت لديه تربة نفسية ذات استعداد خاص ، فكانت النتيجة هذه الفلسفة التشاؤمية المشهورة . ومن هنا ينبغى لنا أن نفهم رأيه فى الفصل بين الفن والحياة .

إذا كانت الإرادة هى أصل شقائنا لأنها لا تفتأ تطلب مطالب جديدة فى كل حين ، فإن السعادة إنما تكون فى الخلاص من حاجاتنا ومطالبنا . ولكن إذا كانت الحياة نفسها سلسلة من الحاجات فكيف السبيل إلى الخلاص ؟ لا يكون الخلاص إلا بالابتعاد عن مبدأ الحياة نفسه . وكيف يتسنى لنا ذلك ؟ بمتابعة السير فى أحد الطريقين : طريق الزهد والتقشف حيث نصل إلى النيرفانا [١] ، أو طريق التأمل الفنى فإنه كذلك مؤد إلى الخلاص .

على أن شوبنهور عندما تحدث عن الفن من جهة الإبداع ، ربط بينه وبين الجنون ؛ وإليك رأيه فى هذا الموضوع . قال الفيلسوف إن القدرة على تفهم الحقيقة الكامنة وراء المظاهر هى التى تجعل من الإنسان عبقريًّا ، لأن العبقرية تتضمن أن يصير الإنسان ذاتاً خالصة للمعرفة ، تتأمل دون أن تقصد إلى مبدأ العلة الكافية [٢] ، تتأمل مُثُل الموجودات وحقائقها الأولية ، ومع أن الملكة اللازمة لذلك شائعة عند الجميع ، فإن اللحظات التى تُقضى فى ممارستها نادرة عند الأغلبية الساحقة منهم ، لأنهم يسخّرونها فى معظم الأوقات لخدمة إرادتهم ، فهى لا تستطيع أن تستقل وتسعد بالمعرفة لذاتها ، وليس سوى

---

(١) حالة نفسية أشادت بها الديانة البوذية ، باعتبارها أسمى المراتب التى يمكن أن يبلغها الفرد فى ارتقائه الروحى . وفيها تمحى الفردية فى اتحادها بالجوهر الميتافيزيقى للعالم . وتمحى مشاعر الألم والمعاناة والقلق وإن لم يمح الشعور نفسه .

(٢) sufficient reason

العبقرى[١] من تعلو لديه هذه الملكة فوق سائر الملكات ؛ غير أننا إذا تأملنا نوع نشاطها عنده وجدناه على غرار نشاطها عند المجنون ، فكلاهما تحصل له معرفة صادقة مباشرة بالحاضر فحسب ، وهو ما نسميه فى حالة العبقرى بالإلهام . وكلاهما يضل معرفة الروابط التى تصل بين موضوع الانتباه وما سواه من الموضوعات ، لأن « الموضوع الخاص لتأمله ، أو الحاضر الذى يدركه بحيوية شاذة ، يظهر فى ضوء ساطع يطمس الحلقات الأخرى من السلسلة التى ينتمى إليها هذا الموضوع » ، ولو أن طريق المعرفة هنا لم يكن الإلهام لما كانت هذه النتيجة . أضف إلى ذلك وجهاً ثالثاً من أوجه التشابه بين العبقرى والمجنون هو فقدان ضبط النفس[٢] . وهكذا تنعقد الصلات الوثيقة بين الطرفين ؛ وفى هذا القول إرهاص بما سيقوله نزبيه Nisbet ولومبروزو Lombroso وكرتشمر Kretschmer ، والشقة بينه وبين أقوال أفلاطون غير بعيدة . وربما كان أرسطو مسئولا كذلك عن هذا الربط بين العبقرية والجنون ، وسنيكا Seneca الفيلسوف الرومانى مسئول مثله كذلك . ومن الطريف هنا أن نذكر رد نوردو Nordau على هذا الرأى ، ونوردو هذا تلميذ من تلامذة لومبروزو رفض رأيه فى العبقرية باعتبارها نوعاً من الصرع الناقص épilepsie larvée ، قائلا إن هذا القول يشبه قولنا إن الرياضة البدنية مرض فى القلب ، لا لشىء إلا لأن معظم الرياضيين يصابون بمرض فى القلب . فهل يكون هذا القول صحيحاً[٣] ؟ الواقع أنه أخذ للارتباط على أنه علّية .

ولكن لنعد إلى رأى شوبنهور . إن صلة الفن بالحياة فيما يرى هذا الفيلسوف ، صلة دقيقة كل الدقة ؛ فالفن يبدو من ناحية الإبداع تعبيراً مباشراً عن الإرادة التى هى جوهر الحياة (الموسيقى) ، من حيث إن الحياة ما ينساب بين الرغبة والحصول . وهو من ناحية التذوق أحد طريقى الفرار إلى السلام ، فهو انتقال من الإرادة إلى المشاهدة ومن الرغبة إلى التأمل . وهو من ناحية ثالثة ، ناحية

---

(١) genius

(٢) self-control

(٣) Ribot, T. *L'Imagination Créatrice*, Paris : Alcan, 6ième éd., 1921, p. 118.

أصوله النفسية والاستعدادات المؤهلة له لدى الفنان ، عنوان الجنون . فإذا أغفلنا ناحية التذوق قليلا لأنها غير جوهرية فى بحثناهذا ، قلنا إن شوبنهور يعقد بين الفن والحياة صلة قوية ، غير أنه ساخط على هذه الصلة ، لأنه ساخط على الحياة عامة .

إن الصلة بين آراء شوبنهور وآراء أفلاطون واضحة لا سبيل إلى الشك فيها ، تتجلى فى هذه الثنائية التى يعقدها كل من الفيلسوفين بين الواقع والمثال أو بين الظواهر المتكثرة المتغيرة وبين الحقيقة الموحدة الثابتة من ورائها . ولكن مما لا شك فيه أيضاً أن فيلسوفنا الجرمانى كان متأثراً بالعرف الفلسفى العام الذى أشاعته كتابات كنت Kant فى هذا الموضوع ، وحديث هذا الأخير عن « عدم الاكتراث » الذى تمتاز به تجربة التذوق للأشياء الجميلة والأعمال الفنية ، وقد جاء هذا القول يحمل بذور نظرية « الفن للفن »[1] و « الفن لعب » و « الفن فرار » أو على حد تعبير شوبنهور « الفن للخلاص » . على أن إدوارد فون ماير يرى أن هذا الاستنتاج غير صحيح ، لأن عدم الاكتراث عند كنت ذو صبغة منطقية . وهذا صحيح إلى حدما . لكنه لا ينفى شيوع الصبغة السيكولوجية ، لا فى حديثه عن الحكم الاستطيقى فحسب بل فى فلسفته جميعاً ؛ ففيها أصول التقسيم التقليدى الذى شاع فى كتب علم النفس إلى عهد قريب . وأعنى به تقسيم النشاط النفسى إلى وجدان ونزوع وإدراك ، وفيها محاولة لتقرير الأصول الفطرية للإدراك والحكم ، وفيها تأثر بهيوم D. Hume الفيلسوف الإنجليزى الذى يرد قانون العلية إلى نوع من العادة . هذا إلى أن فهم كنت لعدم الاكتراث يحمل فى طياته صبغة سيكولوجية واضحة ، إذ يقرر أنه ناتج عن عن إدراك غرضية الشىء بلا غرض ، لأن الشىء الجميل أو العمل الفنى يبدو كأنه يستهدف هدفاً ما ، وهو فى الحقيقة لا يستهدف إلا اكتمال شكله ، بعكس الخير فإنه يدرك دائماً بالنسبة إلى هدف خارجى ، ومعنى ذلك أننا فى إدراكنا للجميل أو العمل الفنى لا ندرك إلا الشكل فحسب ، وعلى هذا

(١) ظهرت أول إشارة لنظرية « الفن للفن » فى مذكرات « بنيامين كونستان B. Constant يوم ١٠ فبراير ١٨٠٤ ، لكنها لم تنتشر انتشاراً كبيراً قبل عام ١٨٩٥ .

الأساس كان كنت يفضل شعر بوب Pope الشاعر الإنجليزى الذى يمثل المدرسة الأوغسطية، فى عنايتها بالشكل دون المضمون، وكان كذلك يفضل شعر فردريك الأعظم الإمبراطور المثقف على شعر جيته وشلر الذى يثقله مضمونه. أضف إلى ذلك أن تعريفه للشعر بأنه « فن قيادة اللعب الحر للخيال كما لو كان عملا هامًّا للذهن » ، تعريف ذو صبغة سيكولوجية ما فى ذلك شك ؛ فليس عجيباً إذن أن يؤثر فى تأملات شوبنهور ذات الطابع السيكولوجى الواضح .

ولكن من أين للفيلسوفين آراءهما عن الفن والإبداع الفنى ؟ من التأمل الخالص والاستدلال تبعاً للنظام الفلسفى لدى كل منهما ؛ فهما لم يتعمدا مشاهدة الواقع ولا امتحان ظاهرة النشاط الفنى امتحاناً تجريبيًّا ، وربما كان ذلك من آثار النزعة العقلانية التى امتدت إليهما ، وإلى كنت من بينهما خاصة ، والتى كانت قد اختفت قليلا بانتهاء القرن السابع عشر وحلول الثامن عشر حيث بوادر الثورة الصناعية وازدهار النزعة التجريبية . ولقد يقال إن آراء شوبنهور تشف عن محاولات استبطانية (١) يستند إليها ليقدم آراءه ، أفليس هذا ضرباً من الدراسة التجريبية ؟ وهذا صحيح . ولكن هذه المحاولات متعلقة بالتذوق ، وقد حاول الفيلسوف أن يستنبط على أساسها بعض الآراء عن الإبداع ، وهذا خطأ تورط فيه معظم الباحثين فأضاهم السبيل . أضف إلى ذلك أن استنباطه كان متأثراً تأثراً عظيماً بمذهبه الفلسفى العام .

(د) فإذا انتقلنا إلى نهاية القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، وجدنا موضوع الصلة بين الفن والحياة لا يزال يستأثر باهتمام الباحثين ويغريهم بتبين جوانبه ، وهم فى الغالب يبدأون من مقدمات تشهد بأن هذه الصلة قائمة وقوية . ولكن منهجهم لا يزال قاصراً ، حتى إنه لينتهى بهم إلى نتائج تخالف روح المقدمات .

يرى لالو C. Lalo أن صلة الفن بالحياة قائمة لا شك فيها ، وأنها قد تكون على أوجه خمسة :

---

(١) introspective

١ — فالفن يمكن أن يكون نوعاً من مضاعفة الحياة ، فهو شبيه بها . والصفات الرئيسية التي نجدها في العمل الفني نجدها كذلك في مبدعه ، وفي جمهوره . ويبدو ذلك بشكل واضح في أعمال ستندال Stendhal وبودلير C. Baudelaire ، وقد عمم التعبيريون[١] هذا القول بغير حق على الفن عامة .

٢ — وهو قد يكون نوعاً من إكمال الحياة ، يرسم مثلا أعلى جميلا وخيراً معاً ، على شريطة أن يكون هذا المثل الأعلى إنسانياً عاماً . وهذا ما حققه روسو J.J.Rousseau وجوركي M. Gorki .

٣ — وقد يكون ضرباً من الترف وسط تيار الحياة الجادة . وهو في هذه الحال يقدم لنا شيئاً مغايراً للحياة الواقعية ، وقد دعا سبنسر H. Spencer إلى هذا الرأي ، وحققه فلوبير G. Fluabert .

٤ — وقد يكون ضرباً من البراعة في أسلوب معين . وهذا ما دعت إليه مدرسة الفن للفن بوجه خاص ، وعمل على تحقيقه أوسكر وايلد Oscar Wilde وبلياك Blake ومن قبلهما زهير بن أبي سلمى وكعب بن زهير .

٥ — وقد يقوم الفن بمهمة التطهير في الحياة ، ويرى لالو أن فكرة التطهير هي جوهر نظرية أرسطو في « الكثرسيس » ، ويقول إن جيته قد حقق هذا الرأي ، (ولعله كان يقصد « آلام فرتر » بوجه خاص) .

ويستشهد لالو لإثبات شدة صلة الفن بالحياة ، بأن الموضوع الرئيسي للأعمال الفنية هو الحب غالباً ، والحب هو جوهر العلاقة التي تقوم عليها حياة المجتمع ، ممثلة في الأسرة . فانظر إلى أي مدى يستمد الفن موضوعه من صميم الحياة . وهو إذ يتناول هذه العلاقة يحاول أن ينظمها ، وتلك مهمة أخلاقية من ناحيتها الشكلية على الأقل . وقد نبه لالو على الناحية الشكلية لأننا يجب ألا نخلط بين مهمة الأخلاق ومهمة الفن ، فإن الأخلاق مهمتها تنظيم الجانب الجدي من الحياة ، بينما الفن مهمته تنظيم الترف[٢] .

وهذا الرأي من لالو شبيه برأي ريبو T. Ribot الذي عبر عنه في كتابه

(١) expressionists

(٢) Lalo, C. *L'Art et La Morale*, Paris : Alcan, 1922. p.169.

« الخيال المبدع » ؛ وخلاصته أن هناك نوعين من الأساطير لدى البدائيين : أساطير تفسيرية مهمتها تفسير الظواهر التى يشهدها البدائى ، وأساطير أخرى غير تفسيرية . وتنبع الأولى من حاجات حقيقية أو بالأحرى من الحاجة إلى المعرفة وتنتهى فى تطورها على مر العصور إلى الإبداع العلمى فى صورته الحديثة . أما النوع الثانى فيصدر عن الحاجة إلى الترف وينتهى فى تطوره إلى الإبداع الأدبى الحديث .

ويرى دى لاكروا أن جميع النظريات التى تحاول العثور على جذور النشاط الفنى فى ناحية معينة من نواحى النشاط الإنسانى ، كاللعب أو نشاط الغريزة الجنسية أو الميل إلى عرض الذات(١) كلها نظريات باطلة ، وبطلانها آت من نقصها ؛ فلا نشاط اللعب ولا نشاط الغريزة ولا أى ضرب آخر من ضروب النشاط الحى بكاف وحده لتعليل جوانب النشاط الفنى جميعاً . إنما الفن أشد اتصالا بصميم الحياة من أن يكفى لتعليله وجه من هذه الأوجه دون سواه . الفن ينبع من ضروب النشاط الإنسانى كلها مجتمعة ، ينبع من اللعب ومن الدين ومن الرقص المقدس ومن النشاط النفعى ومن كل نشاط حى آخر ، فهو وسيلة لإنفاق النشاط الإنسانى ككل . وإذا كان أصله كما نرى ، ضارباً فى أعماق الحياة ، فإن غايته كذلك متعلقة بتلك الأعماق . إن السواد من الناس لا يعرفون من الحياة إلا أنها خطوات يخطونها نحو غايات عملية ، وبذلك اقتصروا على النظر إلى الحياة والعالم بنظرة نفعية ، ونسوا أن هناك جوانب أخرى يمكن النظر إليها . ها هنا تتجلى مهمة الفن ، فهو يعيد الإنسان إلى العالم الرحب العريض ، يعيده إلى الآفاق الواسعة ، إلى الطريق الذى أبعدته النفعية عنه . إننا بالفن نعود إلى توثيق الصلة بيننا وبين الوجود عامة ، بعد أن أوهنها الإغراق فى الحياة العملية . إن الحياة العملية ترهقنا ، والفن ليس سوى لحظة نتوقف فيها عن مواصلة نشاطنا العملى طلباً للراحة ، وتأهباً للسير من جديد ، إننا نعود إليه لنتزود بما يضىء بعض مراحل هذا الرحيل الأعمى الذى

(١) self-exhibition



أثينا اللمنوسية

(فيدياس)

(انظر صفحة ٤٨)



يكاد أن يدمر الإدراك الباطنى والخارجى على السواء[١] .

هذا هو رأى دى لاكروا ؛ وشبيه به رأى لالاند A. Lalande ، فعنده أن منابع الفن لا يمكن العثور عليها فى مظهر دون سواه من مظاهر النشاط الإنسانى ، وعلى هذا الأساس يلوم من يقولون بأن الفنون جميعاً خرجت من المعبد ، إنما الحياة كلها بهذا الثراء وهذا التغاير لازمة لانطلاق النشاط الفنى ، كما كان « مجتمع المتناقضات » لازماً لظهور الكون على رأى أنكسمندر .

إن رأى دى لاكروا يقتضيه ، لكى يكون منطقياً مع نفسه ، أن يقول إننا بالفن ننفصل عن الحياة العملية وننعزل إلى نوع من التأمل والاستمتاع . ولو أنه قرر ذلك لبدت أخطاؤه أمامنا سافرة دون أن تقنعها هذه الألفاظ الجميلة . إن فكرته شبيهة بفكرة السرياليين ، الذين يغلبون الاتجاه نحو مخبآت اللاشعور ، وبذلك ينعزلون بالفن عن المجتمع والحياة الاجتماعية ، بدعوى إعادة التوازن للحياة التى تبدو فى نظرهم شديدة الانحياز إلى جانب الشعور .

(هـ) ولكن ، أى تشابه بين آراء دى لاكروا ولالو من جهة وآراء شوبنهور وأفلاطون من جهة أخرى .

الكل مجمعون على أن الفن ذو صلة وثيقة بالحياة سواء من ناحية المنبع أو من ناحية التأثير ، وقد كان طبيعياً أن يجمعوا على هذا القول لأن المشاهدة البسيطة للواقع شاهد بصحته ، لكن المشاهدة البسيطة العابرة شىء والمشاهدة العلمية الدقيقة شىء آخر . وهم قد مارسوا النوع الأول ولم يقدموا لنا ما يدل على أنهم مارسوا النوع الثانى ، بل اعتمدوا على الاستدلال المنطقى المشوب ببعض الشائعات التى تنتشر بين المثقفين حول هذا الموضوع . وإذا كان دى لاكروا قد انفرد من بينهم بمشاهدة الواقع مشاهدة دقيقة كما ينبئ عن ذلك مؤلفه فى « سيكولوجية الفن » فإن هذه المشاهدة قد اعتمدت على الاستبطان لتجربة التذوق أكثر مما اعتمدت على الملاحظة الموضوعية للنشاط الإبداعى ، وهنا كان موطن النقص . ويكفى أن نقرر هنا نقطتين نحدد بهما هذا النقص .

---

(١) المرجع السابق ذكره ، ص ٤٧ . Delacroix, H.

الأولى أن الملاحظة الاستبطانية فى حالة تذوق العمل الفنى تنبئ أولا وقبل كل شىء ، لا سيما عند من يحمل قسطاً عظيماً من الثقافة مثل أولئك المفكرين ، تنبئ بالاستمتاع أو النشوة ، وهذا ما دفع دى لاكروا إلى الربط بين الفن والراحة ، كما دفع لالو إلى جعل الفن تنظيما للترف ، وشوبنهور إلى جعل الفن سبيلا للفرار من شقاء الحياة إلى السلام الروحى العميق .

والثانية أن العبور من الملاحظة الاستبطانية لخبرة التذوق إلى خبرة الإبداع يتضمن مصادرة لم يقم عليها أى دليل ، ومؤداها أن خطواتى — أنا المتذوق — وأنا أتقدم بتقدم العمل الفنى وأتابعه وأكشف من خبايا النفس ما لم أكن أعرفه من قبل ، شبيهة إن لم تكن مطابقة لخطوات الفنان وهو يتقدم فى إبداع عمله . ومع ما تتضمنه هذه المصادرة من خطورة ومع ما تتطلبه من إثبات دقيق ، فقد اعتبرها كثير من الباحثين أمراً مسلماً به فلم يناقشوها بل مضوا يقيمون عليها آراءهم .

على أن خطورة الاستبطان بوجه عام أعمق من ذلك وأضخم ، لأنه منهج يمكن الاستعانة به فى بحث كثير من نواحى نشاطنا النفسى كما يمكن التورط فيما يجلب من أخطاء فى هذه النواحى جميعاً ؛ فنحن لا نستطيع أن نتعرف بالاستبطان إلا على ما هو حاضر فى المستوى الشعورى فحسب . ولسنا نقصد أن نخوض فى موضوع اللاشعور بالمعنى المستخدم لدى المحللين النفسيين ، لكننا نقصد أثر العادات والاكتساب بوجه عام ، وأثر البيئة الاجتماعية والتيارات الثقافية السائدة ، نقصد أثر هذه الأشياء جميعاً فى توجيه خبراتنا ، ولاشك أنها تقوم بهذا التوجيه فعلا . لكننا لا نطلع على ذلك اطلاعاً شعورياً وإن كنا نستطيع بشىء من الجهد أن نلاحظه ملاحظة موضوعية بأن نلاحظ آثاره . فهل يطلعنا الاستبطان على هذا كله ؟ كلا . إنه يطلعنا على الحاضر دون شروطه أو ديناميانه ، فيمكننا من الوصف دون التفسير . وإذا كانت مهمة البحث العلمى أن يفسر لا أن يصف فحسب ، فليس للباحث أن يعتمد اعتماداً تاماً على الاستبطان وإن لم يكن يلزمه أن يرفضه نهائياً .

فلنشهد الواقع على ما فى آراء المفكرين السابقين — فيما عدا أرسطو — من خطأ ، قادهم إليه الاعتماد على الاستبطان أولا وقبل كل شيء .

ففيما يتعلق بخبرة التذوق ، تدل المشاهدة الأكثر دقة على أن المرء لا يستطيع أن يتذوق العمل الفنى العظيم إلا إذا كان من أولئك الذين لا يقعدون عن بذل الجهد العظيم فى سبيل الثقافة الشاملة العميقة ، الثقافة الإنسانية بوجه عام ، والفنية بوجه خاص[1] ؛ فأما عن الثقافة الإنسانية الشاملة فيظهر أثرها مثلاً فى كوننا لا نستطيع أن نتذوق الأدب الإغريقى إلا إذا كنا على علم بالحياة فى المجتمع الإغريقى ، ولن نستطيع أن نتذوق الشعر الجاهلى إلا إذا كنا على علم بالحياة فى المجتمع العربى الجاهلى. وقل مثل ذلك فى سائر الفنون جميعاً ، فالعلم بشئون الحياة الاجتماعية (بأوسع معانيها) التى أحاطت بظهور عمل فنى ما شرط لابد منها لاكتمال تذوقنا له . وكلما بعدت الشقة بيننا وبين موطن ظهور هذا العمل (فى الزمان أو المكان أو الحضارة) ازداد شعورنا بهذه الحقيقة . وأما عن الثقافة الفنية فإنها تمد المرء بما يمكن أن يسمى « إطاراً » يساعد على تنظيم التلقى للعمل الفنى ، وبذلك يزيد قدرتنا على التذوق ، وكلما ازدادت ثروتنا الفنية ازددنا قدرة على تذوق الأعمال الفنية بكل ما لكلمة التذوق من معنى دقيق . فكم يكلفنا تحصيل هذه الثروة من جهد وعناء . ولكن بعد أن نبذله ونجنى ثماره ننساه ونعيش مع هذه الثمار دون أن يطلعنا الاستبطان على ماضيها . أضف إلى ذلك أن اللحظات التى نقضيها فى تذوق الأعمال الفنية العظيمة ، هذه اللحظات نفسها تقتضينا جهداً هائلا يتمثل فى متابعة العمل بانتباهنا الذى يربط كل ما مر به من أجزاء العمل بالخطوات التالية ، وذلك حرصاً منا على أن يكتمل الكل فى نفوسنا عندما نبلغ النهاية ، وربما كان هذا الفعل « الموحِّد » من أهم شروط التذوق ، أو بالأحرى هو نفسه فعل التذوق بغض النظر عن شروطه المعدة من قبل .

هذا من ناحية التذوق . فأما من ناحية الإبداع ، فيكفى أن نذكر حالة

---

(١) سنزيد هذه الناحية تفصيلا فى الباب الثانى من هذا البحث .

كيتس J. Keats ، الشاعر الذى قيل عنه إنه شكسبير الثانى ؛ فإن نظرة عابرة إلى إحدى مسودات قصائده كفيلة بأن تطلعنا على مدى ما كان يبذله من جهد . هذا إلى أنه كان يتابع القراءة ثمانى ساعات يومياً[١] . ولقد يقال إن كيتس شهد بنفسه أنه إذا لم يأت الشعر طبيعياً كما تأتى أوراق الشجر فياحبذا لو لم يظهر أبداً ، قد يقال إن هذا دليل على أن الشاعر لم يكن يبذل من الجهد شيئاً ، بل كان ينتظر قدوم الشعر قدوماً طبيعياً . ولكن ريدلى M.R. Ridley يرى أنه لم يكن يعنى هنا سوى « الحال الشعرى »[٢] السابق على فعل الإبداع مباشرة . أما الشعر ككل ، أما الإعداد لبزوغ هذا « الحال » الخصب فلا يكون إلا بالسعى الحثيث المتواصل . وإذا نحن اطلعنا على النسخة التى كان يقرأ فيها أعمال شكسبير عرفنا كم كان يبذل من الجهد فى هذه القراءة . فهناك الخطوط المسطورة تحت بعض التعبيرات ، وهناك الأقواس ، وهناك الملاحظات على الهوامش ، فقراءته كانت تقتضيه جهداً غير ما تقتضى أى قارئ عادى ، لأن كيتس كان يتخذ منها وسيلة لإعداده كشاعر مبدع . وكذلك حاول توفيق الحكيم أن يطلعنا فى « زهرة العمر » على مدى ما بذل من جهد وما عانى من مشقة فى سبيل إعداد نفسه كفنان ، ولعل أبرز ما فى هذه المحاولة قصة البحث عن الأساوب . وقد عرف الدكتور طه حسين ضرورة بذل الجهد فى سبيل الإبداع فعاب حافظاً وشوقى طلبهما للراحة ، كأنما غرتهما فكرة الإلهام وخدعتهما عن نفسيهما[٣] ؛ والشاعر القديم يقول :

الشعر صعب وطويل سلمه إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه

وكان إدجار ألن بو E.A.Poe يقول إن الفن جهد وعرق .

تكفى هذه الحجج للرد على القول بالراحة أو تنظيم الترف أو الفرار إلى السلام .

(١) Ridley, M.R. *Keats' Craftsmanship*, Oxford : 1933.

(٢) poetic mood

(٣) حسين (طه) ، حافظ وشوقى . المقال الموسوم « شعراؤنا ويترجم أرسطاليس » .

(و) على أنه ما يزال هناك مجال للتساؤل فيما يتعلق بآراء شوبنهور ولالو ودى لاكروا ؛ فلقد فندنا آراءهم وأرجعنا خطأ هذه الآراء إلى منهج أصحابها . ولكن الذى يثير التساؤل هو هذا الاتفاق الواضح بين المفكرين الثلاثة ، مما يجعلنا نبحث عن تعليل اجتماعى لهذا الخطأ ، فإن المنهج الناقص أو المشوب إذا كان كفيلا بأن يجلب الخطأ إلى رأى كل من يستعين به ويستهديه ، فإنه غير كفيل بأن يجعل هذا الخطأ واحداً عند الجميع . ومن الجلى أن هناك شيئاً وراءه أقوى منه يوجهه ويحدد خطواته . وقد بينا كيف أن الفن لا يرتبط بالراحة وما يقرب منها لا من حيث التذوق ولا من حيث الإبداع ، لأن الميزة السيكولوجية للراحة هى انخفاض درجة «التآزر الموجّه» لنواحى النشاط النفسجسمى المختلفة ، وذلك فى مقابل الفعل الذى يمتاز بارتفاع درجة « التآزر الموجّه »وهذا ما لا سبيل إلى إنكاره فى الفن من ناحية التذوق والإبداع . فلماذا أجمع الباحثون الثلاثة على إثبات الراحة للفن ؟ لأن الباحثين الثلاثة لم يعتمدوا على المنهج الموضوعى ، وربما كان مثل هذا المنهج كفيلا بأن يدرأ عن الباحث التأثير المباشر للحياة الاجتماعية فيه ، فى حين أن الاعتماد على التأمل والاستبطان كفيل بعكس ذلك . ولكن لماذا أثرت الحياة الاجتماعية فى آرائهم على هذا الوجه ؟ يكفى أن ننظر فى الحياة الاجتماعية لهذا العهد ، لنتبين أهم خصائصها .

فى ظل الوجه الجديد من الحضارة الغربية ، بعد الثورة الصناعية فى القرن الثامن عشر ، وانهيار بقايا الإقطاع ، وتحول المجتمعات الغربية إلى مجتمعات رأسمالية صناعية ، وتحول العامل الزراعى إلى عامل صناعى . وتحول أصحاب الحرف اليدوية إلى عمال فى المصانع الكبرى ، وما كان يرتبط بهذه المصانع من عمل مرهق يتناول الأطفال والنساء كما يتناول الرجال ، ويمتد إلى ما يقرب من أربع عشرة ساعة يوميًّا ، مما دفع أوين R. Owen وفورييه Fourrier إلى دعوتهما الإصلاحية ، وماركس K. Marx وإنجلز F. Engels إلى دعوتهما الثورية المنظمة ، وباكونين وبرودون إلى دعوتهما الثورية الفوضوية ، فى ظل هذا الوجه من الحضارة لم يكن بد من الربط بين العمل والتعب ، فأصبح العمل والإجهاد [1] سواء . أضف

(١) drudgery

إلى ذلك أيضاً طبيعة هذا العمل ؛ فقد اقتضى قانون تقسيم العمل فى ظل الصناعة الضخمة والإنتاج الضخم سعياً وراء الربح الضخم ، تقسيم الحركات اللازمة لإنتاج السلعة إلى عدد من الحركات البسيطة واختصاص كل عامل بإحدى هذه الحركات ، حتى لقد قال ليمونتى Lemontey ، « إنه لمن المؤسف حقاً أن يعترف إنسان بأنه لم يصنع فى حياته كلها سوى الجزء الثامن عشر من الدبوس » . ومن المعلوم طبعاً أن تكرار الحركة البسيطة مع فقدان الشعور بالهدف يجلب الشعور بالتعب سريعاً ، ولم يكن العامل فى المصنع يشعر بالهدف النهائى لحركته البسيطة . وفى ذلك يقول تاوسج Tawssig : « نعم إن العمال فى المجتمع الحديث يعملون جميعاً من أجل إنتاج شىء جامع لنتائج أعمالهم ، إلا أن شعورهم بهذه الوحدة الغائية ليس له وجود ، فالعامل لا يفكر فى هذا النتاج العام ، ولن يفكر فيه إلا إذا حدث أن قرأ الكتب فى الاقتصاد وتمثل نظرياتها أينما كان » . وقد بحثت كارشتن Karsten ديناميات تكرار العمل الواحد البسيط وأبانت السبب فى ارتباطه بالضجر ، أسرع من ارتباط الفعل المتكامل ذى الهدف الواضح[1] .

فى ظل هذه الظروف لا يمكن التحدث عن « العمل الممتع » ، أو العمل الذى يثير الاهتمام[2] ، بل لعل هذا الحديث أن يكون ضرباً من التناقض عندئذ ، فحيثما وجد الاستمتاع لا وجود للعمل ، إنما يوجد ما هو ضد العمل ، توجد الراحة أو يوجد النشاط المبذول بغير اكتراث أو يوجد الفرار من شقاء الحياة ، أو يوجد التوقف عن هذا التخبط المهلك الأعمى الذى كاد أن يقضى على الإدراك الباطنى والخارجى على السواء . وليس من المهم طبعاً أن ننبه على أن هذا الوراء الاجتماعى يعمل عند أولئك الباحثين بطريقة غير مشعور بها[3] .

(١) Koffka, K. *Principles of Gestalt Psychology*, New York : Harcourt, Brace & Co., 1936. p. 410.

(٢) interest

(٣) يمكن للقارئ المستزيد الرجوع إلى المرجع الآتى :

Hammond, J.L. & Hammond, B. *The Bleak Age*, Penguin Books, 1947.

فى هذا المرجع عرض طيب للأحوال الاجتماعية السيئة التى سادت إنجلترا فى أوائل القرن التاسع عشر .

يكفى هذ القدر من التتبع لآرء الباحثين فى موضوع الصلة بين الفن والحياة ، ممن تغلب على آرئهم الصبغة السيكولوجية . ومن الجلى أن الجميع قد بدأوا من مقدمة تقرر وجود هذه الصلة فعلا ، ولكن مناهجهم كانت تضلهم وتنحرف بنتائجهم .

ولنمض الآن إلى وقائع التاريخ ، محاولين أن نتلمس بعض مظاهر هذه الصلة بين الفن والحياة الاجتماعية .

٢ — نقصد إلى الحضارة الإغريقية فى القرن الخامس ق. م ، ونترك كل الحضارت السابقة على ذلك لأن الحديث فيها يتطلب إفراد فصول لمناقشة مشكلة ليست من صميم بحثنا هذا ، ألا وهى تحديد المقصود بالعمل الفنى وما إذا كانت مخلفات تلك الحضارات المصرية والهندية والأشورية والبابلية تدل على أن هذه الشعوب كانت تعرف الفن كما نعرفه الآن ، أم أنها لم تكن تعرف سوى الطقوس . أما بصدد الحضارة الإغريقية فى القرن الخامس فالاتفاق سائد على أن أسخيل وسوفوكل Sophocles وفيدياس Phidias من بين أبنائها كانوا فنانين من الطراز الأول . فأى علاقة كانت بين فنونهم وبين حياة مجتمعهم فى ذلك العصر ؟

الوقع أن هذ السؤال غامض كل الغموض ، بل لنذهب إلى حد القول بأنه ليس هو بالضبط السؤال الذى نريد أن نلقيه ، إنما نحن نريد أن نتبين ما إذا كانت هناك صلة بين الفن وبين الحياة الاجتماعية . أما البحث فى ماهية هذه الصلة وكيف يبزغ هذ الطراز الفنى من هذا النظام الاجتماعى ، فذلك ما لم نقصد إليه ، وما لا ينبغى القصد إليه فى فقرة من فصل . والواقع أننا نستطيع أن نتبين هذه الصلة التى نبحث عنها بأن نقارن بين الفن الإغريقى والحياة الإغريقية فى القرن الخامس وبين الفن الإغريقى والحياة الإغريقية فى القرن الرابع قبل الميلاد .

يقول ستوبارت Stobart إن سوفوكل هو العارض الأمين لأثينا البركليزية

فى حين أن يوريبيد Euripides كان نبى القرن الرابع ، متحرراً عالميّاً لا يستقر ولا يهاب فى آرائه شيئاً .

كان المجتمع الأثينى فى القرن الخامس مجتمعاً ناهضاً ، أصاب النصر فى واقعتين ، واقعة مرطون البرية وواقعة سلاميس البحرية . ولئن كانت أسبرطة صاحبة الفضل فى النصر الأول فأسطول أثينا هو المنتصر فى الواقعة الثانية والمجتمع الأثينى هو صاحب الفضل دون سواه . وقد كان هذا النصر مصاحباً لانقلاب خطير حدث فى بناء المجتمع الأثينى نفسه ، فقد تم النصر لطبقة الملاحين على طبقة الزراع وملاك الأرض ، وبدا ذلك واضحاً عندما حاز اقتراح طيمستوكل Thémistocles إنشاء أسطول بحرى الفوز على المعارضة التى كانت تخشى ما ينجم عن ذلك من سيطرة للملاحين الصعاليك على شئون الحكم وإدارة دفة البلاد بعد أن كان المجد للأوليجارشية الزراعية ؛ وقد تم ما توقعته هذه المعارضة فعلا. بل تم أكثر مما توقعته، فقد اتجه بركليز إلى تقسيم الملكيات الزراعية الكبيرة بين الفلاحين المعدمين ، وعمل على تقوية أثينا بحريّاً لأنه كان يتوقع لها المجد من ناحية البحر ، أما فى البر فهناك اسبرطة التى لا تعرف كتائبها الهزيمة أبداً . أضف إلى ذلك أن الجزر الشرقية القريبة من سواحل آسيا الصغرى كانت مولية وجهها نحو الغرب منذ القرن السادس ، تستنجد بالهاين عامة لينصروها على العدوان الفارسى الأثيم . فلما تم النصر للأسطول الأثينى على أسطول الفرس فى سلاميس كان ذلك إيذاناً ببزوغ مجد أثينا وتحذيراً لفلول زاركسيس ألا تعود إلى التفكير فى إحراق مدائن الإغريق ، وكان فيه أيضاً إيذاناً بمجد هذه الفئة الجديدة بوجة خاص ، هذه الفئة التى سيطرت على شئون الحكم فى داخل أثينا ووجهته وجهة استعمارية بحرية ، فكان لها السلطان فى الداخل والاستعمار فى الخارج .

هذا هو الجانب السياسى للمجتمع الذى أنجب فيدياس وسوفوكل . وقد كانت أخص خصائص فن هذين الرجلين المثالية لا بالمعنى الحديث الذى يعنى الابتعاد عن الواقع العملى أيّاً كان هذا الابتعاد ، وإنما بمعنى التعلق بالمثل الأعلى . ولم يكن يُسْمح للتخصص الواقعى أن يظهر إلا إلى الحد الذى

لا يتعارض فيه مع هذا النوع من المثالية . كان الشرط فى التماثيل أن تمثل أبطالا وبطلات لهم من البروفيل والهيئة ما يوحى بالكمال فى البنية ، وأن تمثل أعظم التمثيل تلك الحكمة الإغريقية القائلة بالاعتدال فى كل شىء حتى الاعتدال ، فلم يكن يسمح بتجاعيد الجبهة التى تنم عن انفعالات النفس الموهنة . وفى الأدب كانت أنتيجونا حازمة وأمينة حتى الموت . وكان أياس شجاعاً إلى أقصى حد ممكن . وكثيراً ما كان يتاح للرسل والحراس بل وللعبيد بلاغة الخطباء المفوّهين . وكانت موضوعات التراجيديا مقتبسة من أساطير البطولة المنثورة فوق مائدة هوميروس . وليس هناك سوى استثناءين لهذه القيود ، هما « الفرس » لإسخيل و « نهب ملطية » لفرينيخوس Phrynichus . وكان الممثلون ينتعلون أحذية مرتفعة مما يضفى عليهم قامة فوق إنسانية ، وكانوا يلبسون أقنعة ، والقناع من شأنه أن يخفى كل تعبير يمكن أن يبديه الوجه ، ولذلك كان الممثل يعتمد على إشاراته ووضوح مقاطعه الصوتية وقوتها ، وبالتالى كان التهويل الدراماتى مهمته الأولى ، وكان المسرح الإغريقى خطابيًّا . والواقع أننا نستطيع أن نلخص خصائص الفن فى القرن الخامس على النحو التالى : فى النحت كان فيديدس يصنع تماثيله من العاج والذهب ويضفى عليها صورة توحى بالكمال ، وفى الأدب كان سوفوكل يتخذ مادة تمثيلياته من الأساطير وكل من فيها أنصاف آلهة ، ويصبغها بصبغة الفخامة فى العواطف وفى التعبير .

فإذا اقتربنا من القرن الرابع ، فإن اكسنوفون Xenophon الأديب الناثر ، ويوريبيد الدراماتى وبراكستيل Praxyteles المثال هم الفنانون ذوو السيادة . وقد كانت أثينا فى هذا القرن على عكس ما كانت فى القرن السابق من الناحية السياسية خاصة والاجتماعية عامة ؛ كانت فى القرن السابق مظفرة ناهضة ، فى حين أنها فى هذا القرن مهدمة مجهدة على أثر الحرب الطاحنة التى بدأت بينها وبين أسبرطة منذ عام ٤٣١ ق.م ولم تنته إلا فى عام ٤٠٣ ق. م بهزيمة أثينا ، التى كان يحكمها كليون Cléon ذلك الحاكم الذى شاع احتقاره وسخر منه أرستوفان فى كوميدياته وكان يطلق عليه اسم « الدباغ » ، فى حين أن سلفه بركليز

كان على وشك أن يصبح مقدساً ، حتى لقد سُمح بإظهار صورته على درع أثينا التى صنعها فيدياس كاستثناء يناسب عبقريته التى لا تدانى . ولقد ساءت أحوال أثينا فى القرن الرابع ، فالمؤرخون يحدثوننا عن انتشار الملاريا ، وأفلاطون متشائم يفر من النظام السائد ويحاول أن يضع تخطيطاً خيالياً للنظام الاجتماعى كما يرضاه ، وحكومة الطغاة الثلاثين تظهر ثم تختفى ، وتتعدد التيارات الفكرية ولم تكن فى الواقع مجرد تيارات فكرية بل كانت معالم اتجاهات نحو الحياة كلها ، أقول تتعدد هذه التيارات وتتضارب بشكل ينم عن تخلخل البناء الاجتماعى وانخفاض درجة التكامل . فالقورينائية[1] من ناحية تدعو إلى اللذة ، والكلبية[2] من ناحية تدعو إلى الزهد والتقشف . وفى نظر البعض أن هذه المظاهر مظاهر خصوبة ، وفى نظرنا أنها خصوبة فعلا لكن على حساب التكامل الاجتماعى . ومن ذا يستطيع أن ينكر خصوبة القرن الخامس، ولكنها لم تكن على هذا النمط .

فى ظل هذه الأحوال الاجتماعية ، لم يكن براكستيل يتخذ مادة تماثيله من العاج والذهب كما كان يفعل فيدياس بل كان يتخذها من الرخام ، ولم يكن يضفى عليها هذا الطابع الإلهى الرائع بل كان يبرز فيها إنسانية لم تكن تبدو عند فيدياس ، ويكفى أن نقارن بين أفروديت الكنيدية التى صنعها براكستيل ليقدمها لشعب كيندوس وبين أثينا فيدياس ، فالأولى عارية تبدو فيها كل رخاصة المرأة فى هذا المجتمع ، والثانية إلهية أولا وقبل كل شىء . ولقد شاع العرى فى النحت حتى شمل الآلهة والربات ، ولم يكن فيدياس يفعل ذلك ، وأصبح هرمس الشاب الجميل المتداعى يحتل مكان أبولو إله الرياضة القادم من أسبرطة .

وماذا فعل يوريبيد ؟ أصبحت الآلهة عنده مغرقة فى الإنسانية حتى إنه لم ير فى مشكلة جاسون وميديا أكثر من مشكلة زوجية معقدة ، وأباح لنفسه أن يظهر الشحاذين والمتسولين على المسرح ، ولم يكن الحب عنده يخضع للواجب

---

(١) Cyrenaics

(٢) Cynics

كما كان يفعل سوفوكل ، وبوجه عام كان العنصر العاطفى بارزاً عنده كما كان بارزاً عند براكستيل .

وفى مثل هذه الأحوال يمكن أن نفهم كيف أن زينوفون يكتب رسالة فى الصيد ويورد بها أخباراً عن تربية الخيل وكلاب الصيد ، ويكتب رسالة فى المال وفى واجبات الفارس ، فليس ذلك سوى دليل لهذه الظاهرة التى عمت المجتمع ، ألا وهى انطلاق كل فئة نحو العناية بموضوع اهتمامها ، سواء أكان هذا الموضوع يلقى الاهتمام عند أكبر عدد ممكن من المواطنين أم لم يكن ؛ وهذا بدوره دليل على انخفاض درجة التكامل الاجتماعى . ولم يكد يبلغ القرن الهزيع الأخير حتى خضعت أثينا للاستعمار المقدونى[١] .

هذا مثال يقدمه لنا التاريخ شاهداً على قيام الصلة القوية بين الفن والحياة الاجتماعية ؛ وعلى رأى هربرت ريد أن هذه الصلة ليست مقصودة ولا متكلفة ، ولكنها تلقائية ؛ فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعى المتعددة ، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعاً لضرورة ملحة ، فمثل هذا التغيير يجرى على الفن أيضاً ، ما دامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامى واحد ، ومن ثم كان تغير المجتمعات تغيراً متكاملا دائماً[٢] .

والتاريخ ملىء بالأمثلة من هذا القبيل ، لكننا نكتفى بهذا المثال .

٣ — ولكن لنترك السطح ولنمض خطوة نحو الأعماق .

إن الخاصية الأولى للحياة هى ما يبديه الحى من قابلية للتنبه[٣] والتهيج[٤] ،

---

(١) و Stobart, J.C. *The Glory That Was Greece*, London : Sidgwick & Jackson Ltd. 2nd. ed., 1921.

(٢) بعد الانتهاء من هذا البحث وإعداده للطبع أتيح للمؤلف أن يطلع على المرجع الآتى :
Winspear, A.D. *The Genesis of Plato's Thought*, New York : The Dryden Press, 1940.

ويعتبر هذا الكتاب من أقيم الكتب التى تقدم لنا تحليلا دقيقاً للظروف الاجتماعية التى صاحبت الفكر اليونانى وتفاعلت معه فى ازدهاره وانهياره .

(٣) irritability, irritabilité

(٤) excitability, excitabilité

وما يترتب على ذلك من سعى متصل نحو التكيف . وتتسع هذه الخاصية لتستوعب فى طياتها كل ضروب النشاط التكيفى من الانتحاء الضوئى فى النبات والفعل المنعكس فى أقل درجات النشاط لدى الحيوان إلى الإبداع وهو أرقى درجات النشاط فى الإنسان وأعقدها . والمقصود بالتكيف أن يكون الكائن مع بيئته أو بالأحرى مع مجال سلوكه كلا ديناميا تتوازن فيه القوى ، وينخفض التوتر الذى كان قد ظهر عند الكائن نتيجة لتنبيه أو لتوجيه .

والتكيف أو التوافق بهذا المعنى غاية النشاط الفنى ، كما أنه غاية كل نشاط حى . ولسنا نقصد أنه غاية يتنبه الحى لها ويرتب خطواته نحوها ، ولكننا نقصد أنها غاية متضمنة فى كل ما يصدر عنه مع التسليم بأنه فى معظم الأحيان لا يتنبه لها . على أننا نرى فكرة التكيف بهذا المعنى المتسع الذى يطابق الاتزان يصدق على كل نشاط فى الكون كله حتى ضروب النشاط الفيزيقى . وأبسط الأمثلة على ذلك وحدة ارتفاع السطح فى الأوانى المستطرقة ، وانسياب التيار الكهربى من القطب الموجب إلى القطب السالب ، والتوصيل الحرارى فى الفلزات وفى السوائل ، وهبوب الرياح تبعاً لارتفاع الضغط وانخفاضه ، وسقوط النيازك على سطح الأرض ، كل هذه العمليات وما إليها تمضى نحو تحقيق الاتزان . وفى غمرة هذه العمليات ، نجد الإبداع الفنى عملية يقوم بها الفنان فى طريقه نحو التكيف ، وكذلك فى أى ميدان بالنسبة لأى عبقرى . والعبقرية ليست سوى ضرب معقد من التكيف لأنها تتم فى مجالات غاية فى التعقد ، واختلاف الإبداع عن سائر العمليات التى يمارسها الحى اختلاف فى الدرجة فحسب ، لا فى النوع .

من ذلك يبدو أن النشاط الفنى من حيث هو عملية [١]، تمتد جذوره فى أعماق الحياة . وليس يهمنا الآن أن نبين كيفية هذا الامتداد ، بقدر ما يهمنا تأكيد وجوده . وكل الباحثين الذين أوردنا ذكرهم متفقون فى القول بهذه الحقيقة كما بينا ، غير أنهم لم يتخذوا منها نقطة بداية . فإذا أخذنا نحن بها كفكرة

---

(١) process, processus

موجّهة أثناء بحثنا التجريبي ، كان فى ذلك بعض الضمان لنوع النتائج التى سنصل إليها ، فلن نتورط فيما تورط فيه الباحثون المتقدمون من تناقض إذ انتهوا إلى نتائج تضاد مقدماتهم . وليس فى هذا القول منا محاولة لافتعال دائرة منطقية تامة ، إنما الضمان الذى نتحدث عنه ناتج عن استمرار اتصالنا بالواقع ؛ فالقول بأن الفن وثيق الصلة بالحياة مسلمة تقدمها لنا صلتنا بالواقع على سبيل المشاهدة ، وخطواتنا التى سنخطوها بعد ذلك هى الأخرى تعتمد على الاتصال بالواقع ، بالشعراء أنفسهم ، حيث يتنبهون إلى صلتنا بهم وحيث لا يتنبهون ، ذلك أننا سنعتمد على تحليل الاستخبار والوثائق الشخصية والمسوّدات ، مما سنفصل القول فيه .

وقد عقد ديوى J.Dewey فصلا فى كتابه القيم « الفن كخبرة » ، أوضح به أن أهم خصائص التجربة الاستطيقية تبدو كبذور فى تجارب الحياة عامة . فالإيقاع يتمثل فى كون التجربة تمضى بين بداية ونهاية ، توتر ناتج عن ظهور حاجة أو شبه حاجة أو تنبيه ، ثم خفض للتوتر نتيجة للإشباع أو إزالة التنبيه . وفى بلوغنا الإشباع تغيّر لمجال سلوكنا مما يتضمن ظهور توتر جديد يمضى بنا نحو خفضه ، وهكذا تكون لحظة انتهاء خبرة ما هى نفسها لحظة بدء خبرة أخرى . وبذلك تمضى الحياة فى سلسلة إيقاعية . أضف إلى ذلك أن عنصر اللذة الاستطيقية ، هذه اللذة التى تصحب تذوقنا للعمل الفنى ، تتوفر بذورها أيضاً فى خبرات الحياة العادية كما شرحناها ، ذلك أن الخبرة إذ تمضى نحو الإشباع يصحبها الشعور بالرضا ، وقد يتضخم هذا الشعور أحياناً حتى يصل إلى حد النشوة ، والرضا والنشوة وما بينهما درجات من اللذة الاستطيقية . ثم إن الخبرة بمعناها الدقيق تعنى أشد درجات الحيوية فى الكائن الحى ، وهى لا تعنى الوجود المغلق داخل أحاسيسنا الشخصية ، إنما تعنى التفاعل التام بين الذات وعالم الأشياء والأحداث ، وتلك صفة رئيسية فى عملية الإبداع الفنى .

كل الظواهر تدل إذن على وجود صلة عميقة بين الفن والحياة ، سواء أكنا نعنى بالحياة جانبها السيكولوجى أم جانبها الاجتماعى ، ومعظم المفكرين

متفقون على القول بهذه الصلة . وما دام الأمر كذلك فلنمض إلى تبين دقائقها من حيث هى « حدث » ، لنمض إلى تبين كيفية صدور العمل الفنى عن الفنان ، وتلك هى مهمتنا الرئيسية . فإذا استطعنا أن ننجزها كما ينبغى أن يكون الإنجاز ، أمكن أن نحدد على هذا الأساس دلالة العمل الفنى بالنسبة للفنان ، وبالنسبة للمجتمع الذى أنجب هذا الفنان .

ومحاولتنا فى هذا السبيل علمية بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، فسنعتمد على المنهج التجريبى أولا وقبل كل شىء . ونحن نعلم أن مجرد ذكر المنهج التجريبى فى مثل هذا البحث يجلب الإشفاق والنفور ، فإن الإبداع الفنى فيما يرى البعض فيض يأتى من الأعماق التى لا يمكن أن يصل إليها مبضع العلم . على أن هذه الدعوى ليست سوى مظهر من مظاهر الشك فى قيمة المنهج التجريبى كوسيلة لعلم النفس ، بل هى مظهر من مظاهر الشك فى قيمة علم النفس عامة من حيث إن العلم وسيلته التجريب ، وهدفه التنظيم . فأصحاب هذه الدعوى يرون الحياة تمتاز بالحرية والتلقائية . ولكن مما لا شك فيه أنهم يتجاهلون الحقيقة الراهنة وهى أن علم النفس قد تقدم خطوات لابأس بها ، على الرغم من كثرة الخلافات وبفضلها ، وأن خطواته الأخيرة التى تنم عن تقدم ملحوظ تقوم أولا على المنهج التجريبى . على أية حال يحسن أن نفرد لهذا الموضوع فصلا نناقش فيه بالتفصيل أسباب هذا القلق إزاء المنهج التجريبى عامة ، واستخدامه فى هذا البحث بوجه خاص ؛ ونبين إلى أى حد كان يحق لهذا القلق أن يبقى ، وإلى أى حد قد زالت أسباب وجوده فلم يعد له ما يبرره .

الفصل الثانى
فى
المنهج التجريبى

الطابع العام للبحوث السيكولوجية فى القرن الماضى وأثره فى تقويم المنهج التجريبى وفى تقويم علم النفس عامة — المنهج التجريبى الموجَّه على أساس فلسفة تكاملية دينامية .

يحمل الرأى العام المثقف عواطف طيبة نحو المنهج التجريبى ونتائجه فى العلوم الطبيعية ، كالفيزياء والكيمياء والجيولوجيا . وعلى العكس من ذلك يسىء الظن به كثيراً إذا ذكر مقروناً بالأبحاث السيكولوجية ، ولا سيما إذا كانت هذه الأبحاث تتناول الوظائف العليا للذهن . وربما كان فى هذا ما يدعو للعجب . ولكن عجبنا لا يلبث أن يتبدد إذا نحن نظرنا فى تاريخ علم النفس عامة والأبحاث التجريبية فيه خاصة فى القرن التاسع عشر . فقد قضت هذه الأبحاث على معنى الحياة النفسية فى صميمها ، معنى النشاط المتكامل الذى يمارسه كائن له « إنيته » التى يشعر بها عند ما يقول أنا فعلت كذا ، وأنا قلت كذا ، وهذا الشىء لى ، وهذه يدى أنا وليست مجرد « يد » أراها . هذا المعنى الذى يحياه رجل الشارع — فضلا عن المثقف — أغفلته البحوث التجريبية فى علم النفس ، بل مضت فى اتجاه مضاد ، فلاعجب أن تقل الثقة بها ، ولا عجب أن يعم سوء الظن علم النفس فى جوانبه النظرية أيضاً ، ما دامت هذه الجوانب هى الأخرى تمضى فى اتجاه مضاد بما تشيعه من أحاديث حول الترابطية[1] .

وإليك لمحة من تاريخ علم النفس فى القرن الماضى ، ويهمنا أن نبرز الجانب التجريبى فيه .

---

(١) associationism

١ — إذا كان ڤونت W. Wundt هو الأب الشرعى لعلم النفس التجريبى كما تقرر المراجع فى علم النفس ، فقد سبق هذا الأب أسلاف أجروا تجارب فى هذا الميدان واستنبطوا منها نتائج حاولوا أن يفسروا بها كثيراً من الظاهرات السيكولوجية . وربما كان جدهم الأكبر ڤيبر E.H. Weber ببحوثه التى أجراها فى الإحساس العضلى ، وجعل ينشرها على دفعات فيما بين عامى ١٨٢٩ و ١٨٣٤ ، وبحوثه فى القوانين المنظمة للإحساس التى لا تزال تعرف باسمه حتى اليوم . وفى الحق إن بداية العقد الرابع من القرن الماضى تعتبر فجر التاريخ بالنسبة للبحوث السيكولوجية التجريبية ؛ فقد ولد ڤونت عام ١٨٣٢ . وابتكر هويتستون C. Wheatstone أول شكل للستيريوسكوب عام ١٨٣٣ .

والظاهر أن الاتجاه التجريبى الذى بدأه ڤيبر لم يلق الكثير من القبول ، فظل خاملا وبقيت السيادة للبحوث النظرية ، حتى إذا أتى عام ١٨٦٠ بدأت تلمع فى الأفق أسماء هلمهولتز H.L. Helmholtz وفخنر G.T. Fechner وشولتسه M. Schultze وماخ E. Mach وڤونت باعتبارهم ممثلين للنزعة التجريبية ، ومن ورائهم عدد كبير من التلامذة المتحمسين الذين أصبحوا فيما بعد أساتذة مشهورين . ولابد أن هذا العدد من الأساتذة كان له أثره العميق فى توجيه الفكر السيكولوجى . ولما كانت التجربة عماد العلم فقد اعتبروا ممثلين لعلم النفس « العلمى » بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، واعتبرت مهاجمة آرائهم مهاجمة لعلم النفس فى جوهره ، واعتبرت سقطاتهم سقطات لعلم النفس فى جوهره . فلننظر فى التجارب التى أجروها . وليس يهمنا كثيراً الوقوف على النتائج التى انتهوا إليها ، فإنما نحن نهتم بالمنهج أولا وقبل كل شىء ، ومن شأن المنهج أن يطبع التجربة بطابع خاص يلائمه .

أجرى هلمهولتز تجارب لتحديد سرعة الرجع [١] ، واهتم ببحث آليات التكييف البصرى واهتم بعدة بحوث فى حاسة البصر . كما أجرى التجارب على حاسة السمع ؛ ومن هذا القبيل تجاربه فى التوافق وفى البحث عن سبب إدراكنا

(١) reaction-time

لوجود فرق بين النغمة الواحدة إذ تعزفها آلات مختلفة . وقد كان هلمهولتز متحمساً للاتجاه التجريبى يرجو من ورائه أن يقضى على الاتجاهات الغيبية التى تغلب على الفكر الألمانى وتجعله أشد ميلا إلى التجربة الصوفية منه إلى التجربة العلمية الدقيقة .

واهتم فخنر بالإحساس ، ودفعته نزعته السيكوفيزيقية إلى محاولة صياغة قانون ڤيبر صياغة رياضية دقيقة ؛ فقد كان ڤيبر انتهى إلى القول بأن زيادة الإحساس لا يكفى لإحداثها زيادة مساوية فى التنبيه ، لكنه لم يبين كيف تكون إذن زيادة التنبيه ، فاستطاع فخنر بتجاربه أن يصل بهذا القانون إلى درجة مرضية من الضبط ، إذ قال إنه لكى يزيد الإحساس بمتوالية حسابية لا بد أن يزيد المنبه بمتوالية هندسية [1] ، ثم واصل البحث فى مسألة عتبة الإحساس والعتبة الفارقة . وبوجه عام نال الإحساس معظم اهتمامه ، وكان يرجو على الدوام أن يضعه فى صيغ كمية .

واهتم شولتسه بإجراء أبحاث تجريبية على الإبصار . وعنى ماخ ببحث وظيفة الأذن الباطنية ، وكيف يتحقق « التوازن » بالضبط . واكتشف جولدشيدر A. Goldscheider وبلكس M. Blix ودونالدسون H.M. Donaldson أن الحساسية ليست موزعة على سطح الجسم توزيعاً متشابهاً بين أجزائه جميعاً ، وعلى هذا الأساس فرقوا بين أربعة أنواع من المواضع تأتى بأربعة أنواع من الإحساس ؛ الإحساس بالضغط والإحساس بالألم والإحساس بالسخونة والإحساس بالبرودة [2]. وفى العقد الأخير من القرن نالت حاستا الذوق والشم بعض الاهتمام ، كما وضح

---

(١) المتوالية العددية هى ما تكونت من عدة كميات متتالية بحيث تكون الزيادة الجبرية لكل كمية عن السابقة لها مباشرة تساوى مقداراً ثابتاً يسمى « أساس المتوالية» . ويقال لعدة كميات متتالية إنها تكون متوالية هندسية إذا كان خارج قسمة أى كمية على التى تسبقها مباشرة يساوى مقداراً ثابتاً يسمى أساس المتوالية .

(٢) يلاحظ أن ابن سينا ، الفيلسوف الإسلامى ، عرف هذه الحقيقة منذ أوائل القرن الحادى عشر الميلادى . (ابن سينا ٩٨٠ — ١٠٣٧) . انظر :

نجاتى ، م . ع . الإدراك الحسى عند ابن سينا ، القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٦١ .

اهتمام إبنجهاوس H. Ebbinghaus بإجراء التجارب على الذاكرة .

ولنتجه الآن إلى معمل ڤونت ، وكانت الدراسات تجرى فيه بنوع من تقسيم العمل بحيث يتسنى للأستاذ فيما بعد أن يجمع أبحاث الطلاب وينسق بين نتائجها فى نظرياته . وقد اتجهت عناية هذا المعمل فى العشرين سنة الأولى من حياته إلى بحث الإحساس والإدراك الحسى [١] ، وكان الأمل معقوداً على ضبط العلاقات الكمية بين المنبه وآثاره ، بحيث يمكن أن يقال إن روح فخنر كانت شائعة بين الجميع . وقد لقيت حاسة البصر عناية أكثر من غيرها ، فعنى الطلاب بسيكوفيزيقية اللون والإبصار المحيطى والصور اللاحقة والعمى اللونى والخدع البصرية والإدراك البصرى للشكل . وتلا هذه الحاسة فى الأهمية حاسة السمع . وفى العقد التالى نال اللمس اهتماماً أكبر ، ونتج عن تجميع نتائج البحوث فى الإبصار واللمس الاهتمام بإدراك المكان . ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أن العوامل الفسيولوجية ارتفعت أسهمها على حساب العوامل السيكولوجية وذلك نظراً للتقدم المدهش الذى كانت قد أحرزته الفسيولوجيا فى ذلك الحين ؛ إذ توصل تشارلز بل C. Bell إلى التفرقة بين أعصاب موردة [٢] أو حسية وأعصاب مصدرة [٣] أو حركية ،وتوصل رماك R. Remak إلى التفرقة بين المادة السنجابية والمادة البيضاء فى المخ على أساس الفحص الميكروسكوبى ، واستطاع مارشال هول M.Hall التفرقة بين الفعل الإرادى والفعل المنعكس [٤] .

ليس ثمة ما يدعو إلى تفصيل القول فى معرفة كيف كانت تجرى التجارب ، وما هى النتائج التى انتهى إليها أصحابها ، وما هى قيمة هذه النتائج بالنسبة للبحوث التجريبية الحديثة ، فإن فى هذه اللمحة العابرة الكفاية لنستدل منها على شىء

---

(١) perception

(٢) afferent

(٣) efferent

(٤) انظر فى معظم هذه النقاط :

Boring, E. *A history of experimental psychology*, New York : Appleton-Century-Crofts, 2nd ed. 1957.

هام هو السبب الأول فى إساءة الظن بالمنهج التجريبى إذا ما استخدم فى بحث ظواهر النشاط النفسى البعيدة — إلى حدما — عن الأسس الفسيولوجية . ذلك أن البحوث كلها يغلب عليها الطابع الفسيولوجى ، من حيث إن الفسيولوجيا تتناول الإنسان كمجموعة من الأعضاء وتنظر فى وظائف كل عضو على حدة دون أن تدرك دلالته فى الكل النفسجسمى الذى نسميه الإنسان أو الشخصية ؛ كانت التجارب منصرفة إلى السمع والبصر واللمس وتحديد العلاقة الكمية بين المنبه والتنبيه ، ولكن أين « أنا » ؟ ليس « لى » وجود فى هذه المعامل ، مع أنى « أنا » الذى أسمع « وأنا » الذى أبصر « وأنا » الذى ألمس « وأنا » الذى أتذكر . ربما صح أن نقول إن الباحثين نسوا أنفسهم داخل هذه المعامل ، لا كما ينبغى أن يكون النسيان الذى يحتمه مبدأ النزاهة العلمية ، ولكنه نسيان مخل بالنتيجة العلمية . وقد كان طبيعيًّا أن ينصرف الرأى العام المثقف عن هذا الاتجاه ، بل وأن ينشر الدعوة ضد تطبيق المنهج التجريبى فى البحوث النفسية أحياناً[1] . ولما كان هذا الرأى العام متأخراً عن رأى المتخصصين عادة ، فلا عجب أن يظل سوء الظن متربعاً فى الأذهان حتى أيامنا هذه .

أضف إلى ذلك أن الناحية النظرية هى الأخرى لم تكن تفضل الناحية التجريبية كثيراً ؛ فقد أصدر جيمس مل James Mill كتابه فى « تحليل ظواهر الذهن البشرى » عام ١٨٢٩ ، وأعيد نشر هذا المؤلف مدوناً عليه تعليقات وشروح لجون ستيوارت مل J.S. Mill وبين A. Bain وغيرهما عام ١٨٦٩ ، مما يدل على أن الكتاب كان ذا أهمية كبرى . وقد كان مل الوالد قمة النزعة الترابطية من النوع الميكانيكى ، انتهى من تحليل الذهن إلى أنه يتألف من جزئيات حسية لا يمكن أن ترد إلى أبسط منها ، فهى عناصر الذهن الأولية ، وأن عملية الترابط تقيم بناء الحياة الذهنية بالتأليف بين هذه العناصر جميعاً . واهتم بالنظر فى هذه العملية فقال إنها تقوم فى أساسها على قانون

(١) من أوضح الأمثلة على ذلك كتاب برجسون :

Bergson, H. *Essais sur les Données Immédiates de la Conscience*, Paris : Alcan, 15ième ed., 1914.

التلازم[١] ، أما قانونا التشابه والتضاد المكملان للثالوث الأرسطى فيمكن إرجاعهما إلى التلازم . وقد لاحظ هذا الباحث أن بعض الترابطات تبدو أقوى من البعض الآخر ، وكان حرياً بهذه الظاهرة أن تقلل من ثقته بالترابط ، لكن ذلك لم يحدث ولم يبلغ نظره فيها تلك الأعماق التى بلغها فى سبر ظواهر أخرى ، وقد كان طبيعياً لدى باحث من هذا الطراز أن ينفى وجود ما هو من قبيل « الأنا » أو « الذات » ؛ إذ يقول إن الشعور لا يزيد على أن يحوى إحساسات أو معان ترتد إلى إحساسات ، والقول « بأنى » أشعر بإحساس ما لا يزيد على ممارسته ، ومن ثم كانت « الأنا » زائدة .

وفى العقد الخامس جعل جون ستيوارت مل يقدم مذهبه فى « الكيمياء الذهنية » ، وهذا الاسم دليل على اتجاه صاحبه ، ولو أنه قد يقوم دليلا أيضاً على تزعزع ثقته بالترابطية ، فعلى رأيه أن ما يحصل عن التأليف بين عدة خواطر أو إحساسات يكون أكثر من مجموعها ، كما هى الحال فى المركبات الكيميائية . وعلى هذا الأساس وجد أن بعض الظواهر النفسية لا يمكن تفسيرها بالترابط وحده ، ومن هذا القبيل « الإيمان »[٢]. إلا أنه على الرغم من هذا الحديث ، وعلى الرغم من حديثه عن تفاوت الوضوح فى المضمون الذهنى فى الحالات المختلفة وتأكيده لأهمية الانتباه وعلاقته بالإرادة والوجدان ، على الرغم من كل ذلك فإن قارئه لا يمكن أن يضل نزعته الترابطية الواضحة ، وكل ما يمكن أن يقال إنه لم يكن متزمتاً كأبيه ، وإن سعة أفقه أطلعته على بعض مواضع الضعف فى الترابطية لكنها لم تفقده الثقة فيها .

ومن هذا القبيل أيضاً « بين » Bain الذى لم يثق فى الترابطية الثقة كلها ، لكنه مع ذلك لم يملك إلا أن يكون ترابطياً . وقد أصدر كتابه « الحواس والفكر » عام ١٨٥٥ وكتابه « الانفعالات والإرادة » عام ١٨٥٩ وأعيد طبع الأخير فى أخريات القرن . والميزة الواضحة فى بحوث هذا الرجل نزعته الفسيولوجية ؛ فهو يهتم بدراسة الدماغ والجهاز العصبى وأعضاء الحس والأعصاب الحركية

(١) The law of contiguity, loi de contigüité.

(٢) faith, foi

والأقواس المنعكسة ، كما نلاحظ أنه يشيع نظرية التوازى الفيزيائى النفسى [١]، فهناك مجموعتان متمايزتان من الظاهرات تصدر عنا ، ظاهرات نفسية توازيها عمليات دماغية وهما لا يتداخلان ؛ فكأنه يحقق دعوى سبينوزا [٢] .

يتضح من ذلك أن البحوث النظرية كانت تسير فى اتجاه لا يتعارض واتجاه البحوث التجريبية ، بحيث يمكن أن يقال إنهما كانا يمثلان جانبين من نزعة عقلية واحدة أعم منهما ، ألا وهى النزعة التجزيئية أو التحليلية ؛ وفى هذا يقول فرتهيمر Wertheimer ؛ لقد بدا من زمن بعيد أن أخص خصائص العلم كما يعرف فى أوربا هى أن تفتت المركبات فتحيلها إلى عناصرها الأولية ، اعزل هذه العناصر بعضها عن بعض تكشف قوانينها ، أعد جمعها تظهر الظاهرة مرة أخرى ، حلت المشكلة إذن [٣]. فالعلم تحليلى فى جوهره ، وكل ظاهرة نريد أن نجعل منها موضوعاً للبحث العلمى يجب أن نخضعها للتحليل .

ولكن ماذا نفعل عندما تواجهنا ظواهر يبدو أنها بذاتها متمردة على التحليل ، كالحياة مثلا ؟ يصف فرتهيمر موقف الباحثين عندما واجهوا هذا المأزق ، فيقول : هنا قامت عدة محاولات لمعالجة الموقف ، فظهرت محاولة انهزامية صريحة تفرق بين العلم والحياة [٤] ، بدعوى أن هناك مناطق مغلقة بطبعها فى وجه العلم . وظهرت محاولة أخرى ليست بهذه الصراحة فى دعوتها الانهزامية ؛

---

(١) epiphenomenalism

(٢) Flugel, J.C. *A Hundred Years of Psychology,* Andover : Duckworth, 1935.

(٣) Wertheimer, M. "Gestalt Theory", *A Source Book of Gestalt Psychology,* W. Ellis ed. London : Kegan Paul, 1938.

(٤) من أوضح الأمثلة على ذلك موقف برجسون ، فقد هاجم العلم فى أكثر من موضع بحجة أن العلم ميكانيكى بطبيعته ، وأن الحياة بطبيعتها متمردة على النظرة الميكانيكية . ومن أبرز كتبه

Bergson, H. *L'Evolution Créatrice,* Paris : Alcan, 12ième. ed., 1929.

Essai Sur Les Données Immediates de La Conscience. Paris : Alcan, 15 éme ed., 1914

وقد نشر المؤلف بحثاً فى هذا الصدد بعنوان « معنى التكامل الاجتماعى عند برجسون » ، ظهر فى مجلة علم النفس ، ١٩٤٩ ، مجلد ٥ ، ص ٢٠٣ — ٢٣٦ .

فهى تقرر أن هناك فئتين من العلوم ، علوم طبيعية وعلوم أخلاقية ، فأما الضبط الذى يشبه ما يتوفر فى الفيزيقا فذلك من خصائص العلوم الطبيعية ، لكنه لا محل له فيما يتعلق بدراسة الذهن وضروب نشاطه ، ويجب أن نتخلى عن هذا الهدف فى سبيل الفوز بأهداف أخرى .

ومما لا شك فيه طبعاً أن أصحاب البحوث التجريبية فى علم النفس لم يكونوا من أولئك ولا من هؤلاء ، بل كانوا طلائع المستكشفين لميدان لا يزال نهباً للترهات والأساطير ، والطليعة دائماً مظلومة فى التاريخ لأن نتائج استشهادها لا تأتى إلا بعد تضحيات قد تقتضى عدة أجيال ، ثم يأتى جيل الأبطال بعد أن يتم تمهيد الميدان فى معظم جوانبه ، فيستوعبون فى أنفسهم ما انتهت إليه الطليعة من نتائج جزئية ويفيدون من أخطائها ، وبهذه المؤونة التى استمدوها من التاريخ يثبون وثبة جريئة يحققون بها تقدماً كيفيًّا لتاريخ البحث العلمى . ومن المحقق أنه لولا الإعدادات الأولى لما تيسر للعباقرة أن يوجدوا . فإذا كنا نُنحى باللائمة الآن على السيكولوجيين التجريبيين فى القرن الماضى ، فمن المسلم به أنهم أدوا للبحث العلمى عامة أجل الخدمات حتى ولو كنا نرفض كل نتائج بحوثهم . ويكفى أنهم لم تغرهم الدعوة الانهزامية بالفرار ، ويكفى أنهم اقتحموا الميدان بهذه الصرامة النادرة المثال. يكفى أن نقرأ قصة إبنجهاوس (1) وتجاربه على نفسه عدة سنوات ، ويكفى أن نقرأ قصة الطلاب المتحمسين فى معمل ڤونت وكيف كانوا يجرون التجارب على بعضهم البعض !

غير أن الشجاعة لا تسعف فى كل الأحوال ، وهؤلاء الباحثون قد حدت بهم شجاعتهم إلى الاستعانة بالتجربة ، لكن التجربة كانت موجهة توجيهاً خاطئاً ، ففشلت جهودهم ، وبدا هذا الفشل فى الدوائر الخارجية مقروناً إلى التجربة لا إلى توجيهها . فاتجهت إساءة الظن إلى المنهج التجريبى لا إلى البحوث التجريبية كما أجريت فعلا . والواقع أن المنهج التجريبى برئ مما ألصق به ،

---

(١) يرجع الفضل إلى إبنجهاوس H.E bbinghaus فى أنه أول من استخدم المنهج التجريبى فى دراسة الوظائف العقلية العليا ، ونشر نتائج دراساته سنة ١٨٨٥ .

والتجربة لا تزال وستظل معقد الآمال مهما كانت طبيعة الظواهر التى يتناولها البحث.

٢ – إذا كان المنهج التجريبي فى صورته التقليدية يقوم على الإيمان بتحليل المركبات إلى عناصرها ، كوسيلة مثلى إلى التعرف عليها وإيجاد القوانين المنظمة لها، وكان هذا هو السبب العميق لرفض هذا المنهج فى نظر المتخصصين وغير المتخصصين على السواء ، فقد اتسعت المشكلة وأصبحنا على شفا مناقشة فى فلسفة العلم وأحقية بعض المناهج . والواقع أن المشكلة التى نحن بصدد البحث فيها ، أعنى مشكلة الإبداع الفنى ، تتطلب ذلك حتما لما يثيره كثير من الباحثين والشعراء على السواء من تشكيك فى كل خطوة « علمية تجريبية » تتخذ نحوها .

ولنقرر أولا هذه الحقيقة التى يؤمن بها كل باحث علمى ، وهى أن الملاحظة التجريبية، أى الملاحظة المنظمة، حجر الزاوية فى البحث العلمى ؛ فهى التى تفرق بينه وبين التأملات العابرة ، وتمكنه من أداء مهمته الرئيسية فتزيد الفرق وضوحاً وجلاء ، وأعنى بهذه المهمة التنظيم والتنبؤ . فبقدر ابتعادنا عن الملاحظة التجريبية تبتعد آراؤنا عن أن تطابق الواقع وبالتالى تزداد نسبة البطلان فى تنبؤاتنا . ولكن إذا كان العلم فى أساسه العميق وسيلة يستخدمها الإنسان لإلقاء الضوء على ذلك المجهول الذى يحيط به، فيقلل من ظلماته ، ولا يقتصر على ذلك بل يحاول أن يدخل عليه ما استطاع من التغيير بحيث يجعل حياته آمنة ، وفى هذا السبيل نجد الناحية التطبيقية للبحوث العلمية ، نقول إذا كان هذا هو الأساس العميق للعلم ، فمن البدهى أن يحاول على الدوام الاتصال بالواقع ، وأن يتخذ من الملاحظة التجريبية جسراً يحقق له هذه الصلة، وعلى هذا الأساس ينمو وتتسع دائرة نفوذه وتضيق دائرة المجهول .

من هنا كانت الملاحظة التجريبية جوهرية بالنسبة للعلم ، وكان رفضها ، فى أى ميدان وبأية حجة ، ضرباً من التقهقر إلى مرحلة ما قبل العلم ، حيث الأساطير والطقوس ، وإن بدا هذا التقهقر أحياناً فى ثوب قشيب . ومن هنا أيضاً كان لزاماً علينا أن نعيد النظر فى شروط الملاحظة التجريبية ، أهو شرط

جوهرى فيها أن تكون ذات اتجاه تحليلى ؟ أعنى أن تكون من هذا الطراز الذى شاع فى القرن الماضى . إذا كان الأمر كذلك فقد تورطنا فى مأزق حرج فإما أن نرفض الإيمان بالعلم أو نغمض أعيننا عن كل مظاهر الفشل للمنهج القديم ونتابع السير فى سبيله .

على أن الأمر ليس كذلك فعلا ؛ فالملاحظة التجريبية يمكن أن تكون من طراز آخر ، من طراز تكاملى ، وبالتالى فهى لا تتعارض وطبيعة الحياة ، وفى الإمكان أن نعيد الإيمان بها كوسيلة لاكتشاف هذا الميدان المعقد . غير أن هذا القول منا قد يثير العجب ، فالقول الشائع أن الملاحظة التجريبية إنما تتناول جزءاً جزءاً من الواقع ، إنها تشير إلى واقعة معينة ، وقد نستطيع التحكم فى بعض عواملها كما هو الحال فى التجربة المعملية ، وقد لا نستطيع . ومن المعترف به بوجه عام أنه لا خلاف على الوقائع بل الخلاف على تأويلها ، فكيف نتكلم عن طرز من الملاحظة التجريبية ؟

وهذا خطأ ، لأنه يتضمن الفصل بين الواقع ومشاهده . ومع أننا لا ننفى أن هناك قسطاً من الموضوعية للوقائع المحيطة بنا ، وإلا لتعذر العلم من حيث إن شرطه الرئيسى هو إمكان استعادة نتائجه إذا ما طبقت مناهجه تحت شروط متماثلة ، مع ذلك فإننا ننفى الإغراق فى القول بهذه الموضوعية إلى حد الفصل بينها وبين اتجاه المشاهد . لماذا ؟ لأن الباحث لا يشاهد فحسب ، أى لا يكتفى بمشاهدة هذه الوقائع باعتبارها موجودة ، ولكنه يحاول أن يفهمها ، أى أن ينظمها على أساس إيجاد علاقات معينة فيما بينها ، فهو يراها ذات دلالة معينة ، ولما كان أحد العوامل التى تساهم فى هذا التنظيم البناء الذهنى والنفسى لدى الباحث ، فقد وجب علينا ألا نفصل بينه وبين هذه الوقائع ، وبالتالى نستطيع أن نفهم كيف أن الخلاف يمكن أن يتناول الوقائع ، وبالتالى فإن الملاحظة والتجربة قد تختلف كل منهما تبعاً لخطة الباحث واتجاهه ، مما يقتضينا أن نولى الخطة أو فلسفة الباحث الكامنة وراء ملاحظاته وتجاربه أهمية كبرى ، لا تقل عن اهتمامنا بالملاحظة التجريبية نفسها .

والواقع أن الملاحظة التجريبية ليست جوهر العلم ولكنها جوهرية فيه

فحسب ، لأنه بناء متكامل من النظرية والتجربة ، أو من النظر والتجريب ، بحيث يؤثر كل من الجانبين فى الآخر . فالنظرية تؤثر فى التجربة كما أن التجربة تؤثر فى النظرية ، وبناء العلم نتاج التفاعل بينهما . وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن الناحية التجريبية والناحية النظرية من البحوث السيكولوجية فى القرن التاسع عشر كانتا تمضيان فى اتجاه واحد ، تحدوهما فلسفة واحدة ، هى أنك لكى تعرف يجب أن تحلل . وعلى هذا الأساس أيضاً نفهم كيف أن الاتجاه التكاملى أو الفلسفة التكاملية تستطيع أن تضع بين أيدينا منهجاً تجريبياً لا يضاد طبيعة الحياة ويصحح أخطاء الماضى . فما هى حدود هذا المنهج؟

لا يكفى أن نقول إن الاتجاهات التكاملية الحديثة تعيد توجيه الملاحظة التجريبية بما يختلف وتوجيهها فى ظل الاتجاهات التحليلية القديمة ، بل يجب أن نبين كيف يكون هذا التوجيه بالضبط ، أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلا فى طبيعة المنهج التجريبى الجديد ، وفى خطواته .

ومن المشكوك فيه كثيراً أن باحثى القرن التاسع عشر كانوا على وعى بفلسفتهم النظرية القائمة وراء أبحاثهم التجريبية ، وعلى العكس من ذلك الباحثون المحدثون فإن فلسفتهم حاضرة لديهم بحيث يقدمون الفرض قبل التجربة ويوجهون التجربة على ضوء النظرية . نعم إن الفرض لا تكتمل دقائقه ولا تتضح معالمه بدون التجربة ولكن هذا لا ينفى أنه سابق عليها ، وأنه من وحى فلسفة الباحث فى شكلها العام وللتجربة من بعد ذلك أن تدخل عليه بعض الضبط والتعديل . ومن هنا يبدو الخلاف واضحاً بين المنهج التجريبى فى صورته الحديثة وبينه فى ثوبه القديم . كان الباحث فى القرن التاسع عشر يؤمن بالاستقراء من وراء التجربة ، فبالاستقراء يجمع الملاحظات عن الوقائع التى لا يتحكم فيها ، وبالاستقراء يتجه إلى المعمل فيجرى عدة تجارب جزئية ، ثم يجمع هذه الأجزاء المبعثرة وينظر فيما بينها من علاقات ، فإذا وفق فقد اكتشف قانوناً ، وعليه بعد ذلك أن يعيد هذه العملية عدة مرات ، فإذا اكتشف عدة قوانين

حول ظاهرة واحدة عمل على الكشف عن الصلة بينها فإذا تمكن من ذلك فقد اكتشف نظرية . ومن الجلى أن هذا المنهج بخطواته صورة دقيقة للفلسفة التى تقوم وراءه ، تلك الفلسفة الذرية الآلية التى ترى كل شىء مكوناً من ذرات وعليك أن تجمع كل المعلومات عن هذه الذرات ومعرفتك بالكل ليست سوى مجموع معلوماتك عن أجزائه ، فالكل يساوى المجموع ، والإنسان ليس سوى آلة معقدة . وكان الشائع فى الدوائر العلمية أن الاستقراء هو المنهج العلمى ، قد يستند إلى الملاحظة أو إلى التجربة لكنه على كل حال هو هو ، الحركة التى تتقدم من الأجزاء نحو المجموع الذى يساوى الكل .

وعلى الضد من ذلك منهج البحث العلمى الحديث ، يبدأ بالكل وينتهى إلى الكل ، وفى طريقه ينظر فى الأجزاء لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها ، ولكن على أنها « أعضاء » فى الكل . ولما كان « الكل » ديناميّاً ، أى أنه عملية وليس شيئاً ثابتاً جامداً ، فهو ينظر فى أعضائه على أنها « أحداث » داخل هذه العملية الكلية فهى متجهة باتجاهها ومكيفة على حسب ظروفها ، وليس لها كيان مستقل عن هذا التيار الذى يتضمنها بل التيار سابق عليها وهى تستمد وجودها منه . والأمثلة على ذلك لا حصر لها ، فإن أبسط أفعالى موجهة بما يتفق وشخصيتى التى يحددها ماضى والمستقبل كما يرتسم فى حاضرى ، ولولا أننى أنا هو أنا بهذه الشخصية لما كان هذا الفعل بهذا الاتجاه وعلى هذه الصورة فى هذا الموقف . حتى فى المستوى البيولوجى لا يبطل هذا القول ، فنمو أعضائى لا يمضى بطريقة آلية ، ولكن بطريقة تكاملية : أعنى أنه عملية مدفوعة بالكل ومتحققة فى الأجزاء ، بحيث إن ذراعى لابد أن تنمو بشكل معين وبقدر معين ، وفى سن معينة تقف عن النمو وتقف حركة النمو فى الجسم كله ، وهكذا يظل الكل محتفظاً بتوازنه ، لأنه هو الذى يوجه أعضاءه[١].

(١) كتب جزيل وأماترودا A.Gesell & C. Amatruda فصلا قيما فى هذا الموضوع تحت عنوان The Hierarchical Continuum فى كتابهما :

Gesell, A. & Amatruda, C.S. *The Embryology of Behavior*, New York & London : Harper & Brothers Publishers, 1945.

ولما كان الأمر كذلك وجب علينا أن نبدأ بالكل فهو الموجود فى الواقع والأجزاء كأعضاء ليست موجودة إلا بالنسبة له ، وإذا حاولنا أن نفصل بينها وبينه فقد أصبحت شيئاً آخر لا يستطيع أن يصل بنا إلى الكل .

فى ظل هذه الفلسفة التكاملية الدينامية يجب أن يكون منهج الباحث تكاملياً ديالكتياً ، ينظر فى الكل أولا ثم يتقدم نحو أعضائه ليراها فيه من حيث أنها ذات دلالة معينة فى بنائه ، ومن ثم يعود إلى الكل بمعرفة أكثر ثراء وأشد عمقاً .

الخطوة الأولى هى تكوين فكرة إجمالية عن الكل ، والخروج منها بفرض عامل يصلح كتفسير لما نشهد من ظواهر . والخطوة الثانية هى محاولة تحقيق هذا الفرض بالتجربة ، فإذا أثبتته التجربة فقد أصبح الفرض نظرية وبذلك تتم الخطوة الثالثة والأخيرة(١) . وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن التجربة موجهة فى ظل المنهج الجديد ، فهى موجهة على ضوء الفكرة العامة التى كونها الباحث عن موضوع بحثه . والواقع أن التجربة وحدها بدون فكرة عامة سابقة يحملها ذهن الباحث تظل عمياء ، فليست مهمة التجربة أن تنشئ المعرفة لدينا إنشاء ، ولكن مهمتها بالضبط أن تثرى معرفتنا أو تدخل عليها بعض التغيير . وكم من الظاهرات نمر بها دون أن نتنبه إليها ، بينما يجد الباحث أن لها دلالة معينة ، فلماذا ؟ لأنه يحمل فكرة عامة موجهة . وكم من الظاهرات الطبيعية يشهدها العامى فيراها ذات دلالة على مشيئة معينة بينما يرى فيها العالم دلالة على درجة معينة من الضغط الجوى أو من الرطوبة . فلم هذا الاختلاف؟ لأن كلا منهما يتلقى الواقع من خلال فكرته أو خطته العامة. فالملاحظة التجريبية أو التجربة وحدها إذن لا تكفى ، ولكنها يجب أن تكون ملاحظة رشيدة ، ترشدها خطة الباحث العامة وهذه بدورها تعتمد على فلسفته .

---

(١) يمكن الرجوع إلى المرجع الآتى :

Beveridge, W.I.B. *The Art of Scientific Investigation*, Melbourne, London, Toronto : William Heinemann Ltd. 2nd. ed. 1953.

إذ يجد القارئ فى هذا الكتاب فصلا عن الدور الهام الذى يقوم به الفرض فى البحث العلمى ، كما أن قائمة المراجع الواردة فى نهاية هذا الكتاب ذات أهمية بالغة لمن أراد الاستزادة .

ومن هنا نستطيع أن نعود إلى الإيمان بالملاحظة التجريبية ، مع أننا نرفض مظهرها القديم . نعود إلى الإيمان بها فى سياق منهج تكاملى دينامى ، يسلم أولا بأن موضوع بحثه كل متكامل ، وأن أخص خصائصه وأبرزها أنه كل وليس مجموعة أجزاء ، وبالتالى يبدأ من هذه الخاصية ، ويحسب حسابها فى كل خطوة . فلا يتورط فى المأزق الذى تورط فيه المنهج التحليلى القديم ، إذ أضاعها ثم جعل يبحث عنها ، فلم يجدها [1].

على أن لهذا المنهج خاصية هامة ، فهو ملائم لطبيعة الفكر ، يمضى بخطوات ليس فيها افتعال ، ولكن فيها دقة وحذراً . فالفكر بطبيعته « كل دينامى » ، وليس عدداً من الأفكار أو الإحساسات أو الملكات [2]، ونحن نستطيع أن نطلع على طبيعته « الكلية » هذه فى خطواته ؛ فهو لا يتقدم خطوة خطوة ، لا يتقدم من جزء إلى جزء كيما يصل إلى الكل ، لكنه يثب من كل إلى كل ، أرى هذه الظاهرة فأكوّن عنها فكرة عامة قبل أن أعرف أجزاءها ، أكوّن عنها فكرة إجمالية تنظمها فى إطار واحد مع عدد آخر من الظاهرات ، والكل فى ذهنى مظاهر لحقيقة أو عملية واحدة ، فإذا أردت أن أتحرى الضبط والدقة تقدمت نحو الأجزاء أثرى بها معرفتى عن الكل ، ثم يقفز الفكر إلى فكرة إجمالية أخرى ، وهكذا ، ليس فى ذلك فرق بين فكر العالم العبقرى والرجل العامى ، فكلاهما يتقدم فكره فى وثبات ، والفرق لا يوجد إلا بين مضمون الوثبات لدى كل منهما . ومما لاشك فيه أن المنهج كلما كان ملائماً لطبيعة الفكر كان أكثر بذلاً وأشد خصوبة . أضف إلى ذلك خاصية أخرى على جانب كبير من الأهمية ، من شأنها أن تكسب النظريات التى توضع على أساس هذا المنهج ميزة لا تتوفر للنظريات كما كان يتخيلها الباحث التقليدى ؛ فإن استمساكه بالمنهج الاستقرائى يحتم عليه أن يصر دائماً على جعل النظرية تالية للوقائع ، ولو كان الأمر كذلك فعلا فى تاريخ العلم لما شاهدنا هذا التقدم

(١) Brown, J.F. *Psychology and The Social Order*, New York : Mcgraw Hill Co. Ltd., 1st. ed. 4th. impress., 1936. pp. 1-61, 469-486.

(٢) كما كان يقول هربرت والترابطيون والفرنولوجيون فى القرن الماضى .

العلمى العظيم وهذه الانتصارات المدهشة التى أحرزتها الإنسانية على أيدى فرسان العامل ، ولتقدم العلم بخطوات السلحفاة . ذلك أن هذا التقدم فى جوهره تقدم ديالكتى ، فالنظرية توحى بإمكانيات معينة للتنظيم لا تلبث أن تحققها التجربة ، والتجربة أو الملاحظة التجريبية بهذا التحقيق تزيد من نفوذ النظرية وتفتح أمامها مجالا للإمكانيات أشد اتساعاً ، ومن ثم تعود النظرية إلى وثبة أخرى ، وهكذا . فالنظرية بهذا المعنى تخلق التجربة ، أى أنها تدفع الباحث إلى إجراء هذه التجربة دون شىء سواها ، وحيث لا يمكن إلا الملاحظة نجدها تخلق الوقائع إلى حد كبير أو بالأحرى تبرزها .

ومن هذا القبيل ما حدث لنظرية أينشتين A. Einstein العامة ، فقد نشرت عام ١٩١٥ وفيها يتنبأ الباحث على أسس نظرية بانحناء الأشعة الضوئية الصادرة عن النجوم عند مرورها بالقرب من الشمس وذلك بتأثير مجال الجاذبية المحيط بالشمس . وظل هذا التنبؤ دون تحقيق حتى عام ١٩١٩ عندما أرسلت الجمعية الملكية والجمعية الفلكية الملكية جماعة من الفلكيين لالتقاط صور لكسوف الشمس المتوقع حدوثه فى ٢٩ مايو ، وفعلا تم للجماعة التقاط بعض الصور من البرازيل ومن ساحل إفريقيا الغربى ، وبمقارنة هذه الصور بصور أخرى التقطت لهذه المنطقة السماوية نفسها اتضح أن مواضع النجوم قد تغيرت (ظاهرياً) ، وبذلك صدق تنبؤ أينشتين .

ومن هذا القبيل أيضاً تنبؤ مندلييف D.J. Mendeleef الكيميائى الروسى باكتشاف عناصر كيميائية ذات خصائص معينة . فقد نشر فى عام ١٨٦٩ تصنيفه المشهور للعناصر وفيه يبين أننا إذا رتبناها على حسب وزنها الذرى نجد تشابهاً واضحاً بين العناصر الواقعة على أبعاد متساوية من بعضها البعض . فمثلا إذا بدأنا بالليثيوم وعبرنا ثمانية عناصر فإننا نجد بعدها الصوديوم وبعد ثمانية أخرى نجد البوتاسيوم . فإذا تأملنا هذه العناصر الثلاثة ألفينا بينها كثيراً من الخصائص المشتركة ، فهى جميعاً معادن ضاربة إلى البياض ملساء تتفاعل مع الماء بشدة ملحوظة . وعلى هذا الأساس استطاع مندلييف أن يترك مواضع

كثيرة شاغرة فى تصنيفه للعناصر على أن تشغل هذه المواضع عناصر تكتشف فى المستقبل ذات صفات أمكن له التنبؤ بها . وقد صدقت معظم تنبؤاته فيما بعد[١] .

والأمثلة كثيرة فى تاريخ التقدم العلمى ، على مدى مساهمة النظرية فى توجيه التجربة وخلق الوقائع أو الدفع إلى اكتشاف وقائع جديدة . فانظر كيف يكون الحال او أن النظرية كانت على الدوام تالية للوقائع .

* * *

قد يبدو من هذا الفصل أننا نلقى اللوم كله على منهج البحث فى القرن الماضى ، بينما نبرئ البحوث الحديثة من هذا اللوم ، وهذا خطأ ؛ فإن إشارتنا إلى مناهج الباحثين المحدثين التى رددناها فى أكثر من موضع مصحوبة بنغمة الرضا والتفاؤل بما ستكشف عنه هذه المناهج فى هذا الميدان ، لا تعنى سوى أن النزعة التكاملية بدأ صوتها يرتفع . على أن الميدان لم يخل بعد من أصوات أخرى تغلب عليها النزعة التحليلية وتدعى أن هذا ما يجعلها أكثر علمية من سواها ، من هذا القبيل علماء النفس التقليديون الذين لم يزيدوا على أن جزأوا النشاط النفسى إلى « وحدات جامدة » أكبر بعض الشيء من وحدات الفسيفساء الترابطية ، أعنى القائلين بالتقسيم التقليدى إلى وجدان ونزوع وإدراك . ثم هناك بعض الباحثين قد اختلطت لديهم الاتجاهات الدينامية بآثار متخلفة عن النزعة التحليلية ، ومن هؤلاء بعض من كانوا يلتفون حول جورج ديما George Dumas من أمثال بارا Barat وديجا Dugas ودى لاكروا . .

ولما كانت مشكلة الإبداع الفنى قد بحثت على أيدى الكثيرين من المحدثين ، فقد لزمنا أن ننظر فى مناهجهم ونناقش هذه المناهج ، فإن فى ذلك ما يلقى قسطاً أوفر من الضوء على تلك المشكلة التى وضعنا هذا الفصل من أجل استقصائها ، ألا وهى الشك فى قيمة البحث العلمى فى الأسس النفسية للإبداع الفنى .

(١) المرجع السابق ذكره ، ص ١٨٩ و ٢٥٧ . Dietz, D.

الفصل الثالث

مناهج الباحثين فى مشكلة الإبداع الفنى

فرويد والفرويديون — دى لاكروا — ريدلى — ألفرد بينيه

١ — أشهر الباحثين المحدثين فى هذا الموضوع هم أصحاب التحليل النفسى كما قلنا من قبل[١] ، ولذلك ارتأينا أن نبدأ بالحديث عنهم . ولقد بينا من قبل أن الحديث عن موقف هؤلاء يمكن أن ينقسم إلى حديثين ، أحدهما عن فرويد والفرويديين ، والآخر عن يونج ، الذى انشق على الفرويدية . كما بينا السبب الذى من أجله نغفل موقف أدلر ، المنشق الآخر . ولعل هذا الإغفال أن يثير عند البعض اعتراضاً يرمى إلى إكماله بإغفال آخر أخطر منه وأشد اتساعاً ، ألا وهو إغفال جماعة التحليل النفسى بأسرها ، ما دمنا قررنا أن اتجاهها الرئيسى لم ينصرف إلى معالجة المشكلة التى أفردنا لها هذا البحث ، بل إلى مشكلة أخرى ؛ فبينما نحن نحاول أن نتتبع حركة الإبداع الفنى كما تحدث بالفعل ، ينصرف أصحاب التحليل النفسى إلى الاهتمام بالمنبع الذى خرجت منه خيالات الفنان ، ألا وهو اللاشعور . أليس فى ذلك ما يدعو إلى إغفال موقفهم تماماً ، فهم يبحثون فى مشكلة ونحن نبحث فى مشكلة أخرى !

غير أن هذا الاعتراض ، مع ما له من سلامة فى نطاق المنطق الشكلى تنقصه الدقة فى البحث ومعرفة الكتاب من مؤلفاتهم هم أنفسهم لا من مؤلفات الغير عنهم . نعم إن فرويد يقرر فى كتابه عن « ليوناردو دافنشى » أن منهج التحليل النفسى لا يستطيع إطلاعنا على طبيعة الإبداع الفنى[٢] ، ويقول إن حديثه عن دافنشى فى هذا المؤلف لا يتناوله إلا من ناحية الباثوجرافيا ،

---

(١) الفقرة الثالثة من التمهيد .

(٢) Freud, S. "Leonardo da Vinci", tr. by A.A. Brill, London : Kegan Paul, 1932. p. 128.

وهذه لا تكشف عن نواحي النبوغ لدى الرجل العظيم[١] . لكن فرويد نفسه يقول في كتاب « الطوطم والطابو » إن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذى لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر ، فني الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات[٢] . وهو يقدم في بعض مواضع من كتابه « تأويل الأحلام » فقرات يلقى بها الضوء على مشكلة الإبداع الفني ، وفي هذه الفقرات نجد المفتاح لمقال تلميذه إرنست جونز E. Jones عن هاملت[٣] . أضف إلى ذلك أن الاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول بالفعل أن يحل هذه المشكلة عن طريق منهجه في التحليل النفسي ، يحاول أن يعرف منبع الإبداع ويتطرق إلى استقصاء ديناميياته . وهذا واضح في محاضرته التي ألقاها عام ١٩٠٨ عن « الشاعر وعلاقته بالحالم » ، إذ هو يتقدم نحو التعرف على الأسلوب الخاص بالفنان الذى من شأنه أن يفرقه عن الحالم ، والفرق واضح في هذه الحقيقة الكائنة وهي أن مظاهر أحلام اليقظة متوفرة في العمل الفني ونحن نسر عند اطلاعنا عليها في حين أننا ننزعج إذا اطلعنا على هذه الأحلام نفسها لدى أحد الحالمين ، فما هي بالضبط علة هذا الفرق ؟ ما هو الأسلوب الذى يستعين به الفنان ليقدم لنا أحلامه فيحملنا على قبولها ؟ الإجابة عن ذلك تنحصر في نقطتين :

(ا) فالفنان يقلل من تضخم الأنا عنده ، وهذا ما لا يفعله الحالم .

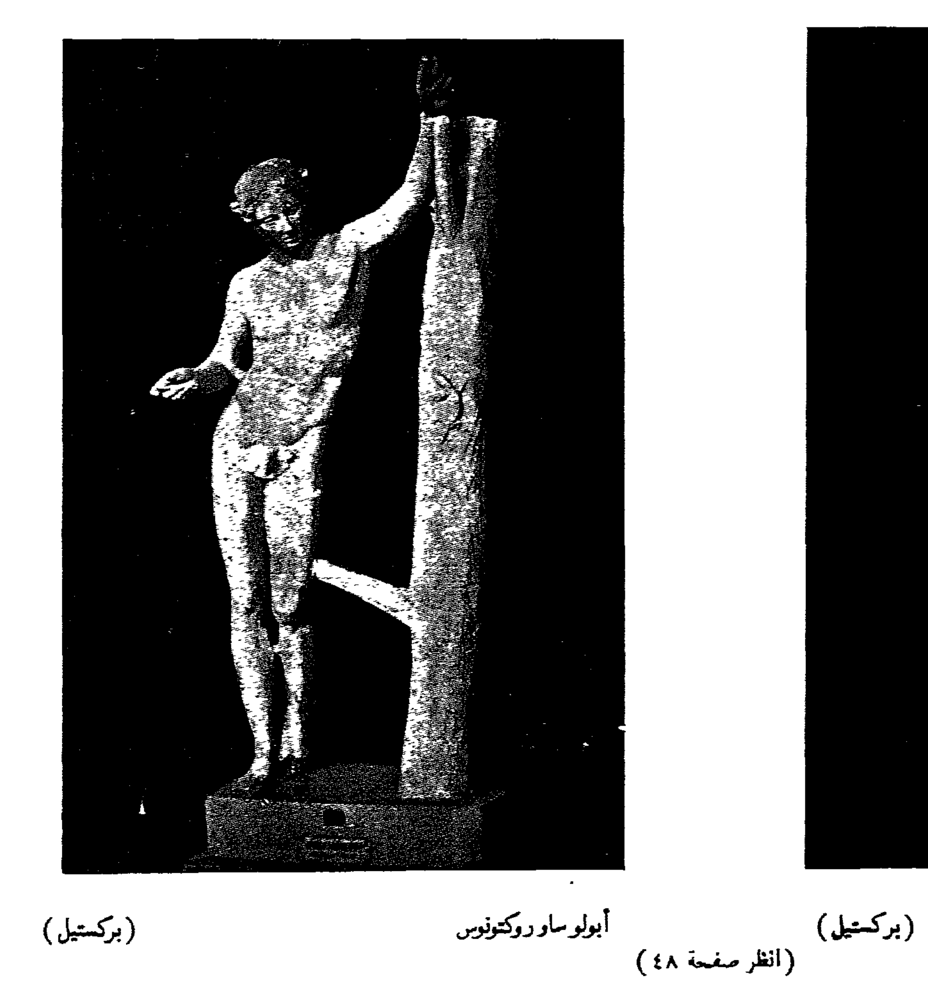
(ب) والفنان يقدم لنا رشوة ، هذه الصورة ، وهي أحد عنصرين هامين في العمل الفني وعن طريقها ننال اللذة الأولى ، التي تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق ، ننالها إذ يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان[٤]

(١) المرجع السابق . ص ١١٥ .

(٢) Freud, S. *Totem and Taboo*, (The Basic Writings of Sigmund Freud, tr. & ed. by A.A. Brill), New York : The Modern Library, 1938. p. 877.

(٣) Freud, S. *The Interpretation of Dreams*, (The Basic Writings of Sigmund Freud), p. 309.

(٤) Bergler, E. "Psychoanalysis of Writers and of Literary Production", *Psychoanalysis and The Social Sciences*, G. Roheim ed., New York : International University Press, vol. 1, 1947. PP. 247-296.



أفروديت الكنيدية (بركستيل)

أبولو ساوروكتونوس (بركستيل)

(أنظر صفحة ٤٨)



وبدهى أن فرويد يحاول هنا أن يدرس الفنان من حيث هو فنان ، وبالتالى فإن نصاً يذكره لينفى عن نفسه هذه المحاولة لا يكفى لأن نقره على هذا النفى . وربما أمكن أن نعلل ظهور هذا النص لديه بروحه العلمى الجليل ، فهو يقرر الفشل أكثر مما يعين حدود استخدام المنهج . ولو أنه يظهر فى هذا الثوب دون ذلك .

أضف إلى ذلك أن التحليل النفسى لا تنفرد به مؤلفات فرويد فحسب ؛ بل هناك تلامذته وأتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه ما يتفق وطبيعته ، ويستخدموه فى البحث العلمى وفى العلاج . ومن هؤلاء إرنست جونز E. Jones وهانز ساكس H. Sachs وأوتو رانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودوان C. Baudouin ، وأوتو فنيكل O. Fenickel وبراون J.F. Brown وإدمون برجلر E. Bergler . وهؤلاء جميعاً حاولوا أن يتفهموا الفنان من حيث هو فنان[1] .

فإرنست جونز يحاول هذه المحاولة ، وينتهى إلى القول بأن الخصائص الرئيسية للآليات التى تساهم فى الإبداع الفنى مشابهة إلى حد بعيد للآليات التى تقوم وراء عمليات ذهنية غير متماثلة فى الظاهر ، كالنكتة والأعراض العصابية والأحلام . وربما كان الفرق الجوهرى بين الأحلام والإبداع ، أن الميكانيزم الرئيسى فى الإبداع هو التفكيك[2] وهو عكس الميكانيزم الرئيسى فى الأحلام ، أعنى التكثيف[3] . وقد أوضح جونز آراءه هذه بدراسة تحليلية لمأساة « هاملت » ، مهتدياً فيها بالفقرات التى كتبها فرويد عن هذه التمثيلية فى كتابه « تأويل الأحلام »[4]، كما سبقت الإشارة ، ومنتهياً إلى أن هذه التمثيلية ليست سوى تصوير مقنع بعناية بالغة لحب صبى لأمه ، وما نتج

---

(١) Davis, R.G. "Art and Anxiety", "*Partisan Review*", Summer 1945.

(٢) decomposition

(٣) condensation

(٤) Freud, S. *The Interpretation of Dreams*, (The Basic Writings of S. Freud). p. 309.

عن ذلك الحب من بغض لأبيه وغيرة منه[١] .

وهانز ساكس يقرر أن عملية الإبداع فى الشعر يمكن الوقوف على دقائقها بوساطة منهج التحليل النفسى ، ويقوم بهذه المحاولة فعلا لينتهى منها إلى أن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعى ، ويهتدى فى بحثه بمحاضرة فرويد فى « الشاعر وعلاقته بالحالم » (١٩٠٨) ؛ وكتابه « اللاشعور الإبداعى » مكرس لمعرفة الفنان من حيث هو فنان .

كذلك الحال مع أوتو رانك فى مؤلفه « الفنان » ، وبريل فى مقال « الشعر كمنفذ فمى » ، وشارل بودوان فى « الرمز عند فرهارن » و « التحليل النفسى لفيكتور هوجو » وبقية التابعين .

ويونج أيضاً يقوم بهذه المحاولة ، ويضع الفنان فى الطراز الاستطيقى من بين الطرز التى تتوزع بينها الإنسانية ، لأن الإدراك لديه ذو صبغة فكرية وجدانية فى وقت معاً[٢] ؛ وإذا كان قد ألقى باعتراف مشابه لاعتراف فرويد ، مقرًّا بالعجز عن سبر عملية الإبداع الفنى فما ينبغى أن يلقى هذا الاعتراف منا أكثر مما لقى اعتراف فرويد ؛ فهو اعتراف بالفشل أكثر منه تحديد للميادين التى يصح فيها أن يستخدم منهجه .

من ذلك يتضح أننا بصدد حركة علمية لا سبيل إلى دحض نتائجها بمجرد إغفال ذكرها ؛ بحجة أن أحد القائمين بها ألقى بهذا النص أو ذاك فى بعض مؤلفاته ، فإن هذه النصوص نفسها تحتم علينا أن ننظر فى مناهجهم وآرائهم لنتبين العلة فى فشلهم .

(١) Jones, E. "Essays in Applied Psychoanalysis", London : Kegan Paul, 1923. p. 86.

وانظر أيضاً :

Moloney, J.C. & Rockelein, L. "A New Interpretation of Hamlet", *The International J. of Psychoanalysis*, 1949, 30, part II.

سويف (مصطفى) « تأويل جديد لمسرحية هاملت » مجلة علم النفس ، ١٩٥١ ، مجلد ٧ ، ص ١٠٢ — ١١٤ .

(٢) سويف (مصطفى) ، ١٩٤٦ . المرجع السابق ذكره .

وسنقتصر هنا على مناقشة منهج فرويد كما يتضح فى بحثه « ليوناردو دافنشى » . ويمكن القول بأن هذا المنهج أنموذج حذا حذوه تلامذته ، فهو عند الأستاذ أشد بروزاً وأكثر دقة . ومع أن مؤلفات بعض التلاميذ ظهرت قبل ظهور هذا البحث ، فإن ذلك لا يقدح فى رأينا ، لأن المنهج كان واضحاً على كل حال قبل ظهور البحث فى دافنشى وقبل ظهور مؤلفات التلاميذ .

فما هو منهج فرويد إذن ؟

هو منهج تجريبى ، من الناحية الشكلية على الأقل[1] . فالباحث ينظر فى بعض الوثائق ويستنتج منها بعض الآراء ، فأما عن نوع هذه الوثائق فذلك أمر يحدده مذهبه العام ، وهو فى جوهره محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك ، ومعظمها يتألف من رغبات كانت قد ظهرت فى الطفولة ولم تسمح النظم الاجتماعية بإشباعها ، فكبتت فى اللاشعور ، وخيل للشخص ومن يحيطون به أنها قد نسيت تماماً بمعنى الفقدان ، لكنها فى الواقع ظلت تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه السلوك فى سنوات العمر جميعاً .

هذا الاتجاه نحو البحث عن علل السلوك فى الماضى البعيد ، حيث الطفولة المبكرة ، هو الذى حدد لفرويد نوع الوثائق التى وقف عندها فى بحث الإبداع عند دافنشى . ومن ثم كانت هذه الوثائق كما يأتى :

(ا) مذكرات دافنشى عن أمور تمس شخصيته وأحداث حياته ، وأهم موضوع فى هذه المذكرات هو الحلم الذى أورده دافنشى عن طفولته المبكرة .

(ب) كتابات الفنان عن أمور غير شخصية ، ومن هذا القبيل رسالته فى المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ورثاؤه لحال النحاتين إذ ينالهم من رشاش الجير حظ عظيم ؛ ومن هذا القبيل أيضاً ما كتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة .

---

(١) فى تعريف المنهج التجريبى ، انظر :

برنار (كلود) « مدخل إلى دراسة الطب التجريبى » . ترجمة يوسف مراد وحمد الله سلطان ، القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩٤٤ .

(ح) وثائق تأريخية لم يكتبها الفنان نفسه ، وإنما هي قد كتبت عنه تنبئنا ببعض أحداث حياته ، ومن ذلك نبأ اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان ، وحديث المؤرخين عن أنه كان يحيط نفسه بتلامذة يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالنبوغ ، وحديثهم عن تلميذه فرنشسكو ملتسى الذى ظل يلازمه حتى وفاته .

(د) ملاحظات سلبية ، منها أن دافنشي قلما كان يكمل لوحاته ؛ ومنها أنه لم يدخل فى حياته اسم امرأة قط ، اللهم إلا اسم أمه ؛ فهو لم يتزوج ولم يكون أية علاقة عاطفية ناضجة .

(هـ) بعض الصور التى رسمها الفنان ، وتعتبر مكتملة ، كالموناليزا ويوحنا المعمدان والقديسة آن .

من هذه الوثائق بدأ فرويد بحثاً أركيولوجيًّا ، يحاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز لنا عوامل السلوك الدفينة لدى الفنان . فلننظر كيف يمضى فى هذا البحث أو كيف يفيد من هذه الوثائق .

إن الفكرة العامة التى جعلته يهتم أكثر الاهتمام بالحلم الوارد عن الطفولة ، هى التى توجه بحثه وتصبغه بالصبغة الأركيولوجية ؛ فهو يبحث عن العوامل المحدِّدة لسلوك دافنشي ، وفى رأيه أنها قد تحددت فى الطفولة ، وأنها كانت ذات طابع شبقى . أما حاضر الفنان فليس سوى نتيجة لهذا الماضى البعيد ، وهكذا حاضر كل شخص فيما يرى فرويد ، نتيجة حتمية لماضيه الطفولى . وهذه المغالاة فى قيمة مرحلة الطفولة وفى قيمة الدوافع الشبقية فيها بوجه خاص من أهم مميزات المذهب الفرويدى بوجه عام .

مثل هذا الحديث قد يحمل على الظن بأن فرويد كان فى هذا البحث مثالا للباحث ذى المنهج التجريبى الموجَّه ، فلديه فكرة عامة وهذه الفكرة قد وجهت ملاحظاته التجريبية ، أى أننا بصدد باحث يضع فرضاً ثم يحاول أن يختبره بالتجربة فإذا ثبت للاختبار فقد تحول إلى نظرية ؛ لكن هذا غير صحيح إلا من الناحية الشكلية فحسب ، ففرويد لم يبدأ بفرض يمكن أن يثبت فيستقر لديه ،

أو لا يثبت فيتخلى عنه ، بل بدأ فى هذا البحث بنظرية راسخة لديه ، بحيث إن انتقاءه وتحليله للوثائق لم يكن من قبيل التجريب بل كان من قبيل التبرير ، ومن هنا كان بحثه مليئاً بالتعسف (والتعسف ميزة منتشرة فى مؤلفات المحللين الفرويديين عامة) وكان اهتمامه بالوثائق منصرفاً إلى ما تكشف عنه من مسائل شخصية وشبقية بوجه خاص .

فالفنان ، قد واجه فى طفولته المبكرة مشكلة من أهم المشكلات لدى الأطفال ، وهى نوع العلاقة بالأم ، ولما كانت أمه تعيش بعيداً عن الرجل الذى ولدت له هذا الطفل لأنه لم يكن زوجها شرعاً ، فقد أدى ذلك إلى جعل المشكلة تتمخض فى ذهنه عن مشكلتين :

أولا : مشكلة مصدر الأطفال ، من أين يأتون وكيف ؟ وقد واجهها ليوناردو بطريقة أخرى غير بقية الأطفال ، لأن الأطفال فى العادة يجدون أمامهم أباً وأمًّا ، وقد ساهم هذا الوضع الشاذ بشكل بارز فى بناء الحلم الذى رصده ليوناردو الرجل عن نفسه[1] .

والثانية : أنه قد أتيح لهذا الطفل أن ينفرد بأمه أكثر مما تتطلب الحياة السوية حيث يقاسمه الأب هذا الانفراد . ومن هنا نستطيع أن نفسر فشل ليوناردو فى تكوين علاقات عاطفية ناضجة ، وظهور بعض الاتجاهات نحو الجنسية المثلية[2] فى علاقاته بمريديه ، كما نفسر بعض الخصائص الرئيسية لأعماله الفنية مثل ابتسامة الموناليزا ، واتحاد الأنوثة والذكورة فى لوحة يوحنا المعمدان ، وانشغاله فى محاولاته الفنية المبكرة بتصوير رءوس نساء باسمات ، فقد كان أسير ابتسامة أمه وأنوثتها .

حاول فرويد جهد استطاعته أن يلقى الضوء على طفولة الفنان ، ولا عجب فهى التى ستفسر له جوانب الشخصية الراشدة . ولما كانت النظرية لديه سابقة على التجريب — على الأقل فى هذا الميدان — فقد تعسف فى كثير من المواضع إلى درجة لا شك أنها تقلل من القيمة العلمية لبحثه . أبسط دليل على ذلك

---

(١) Freud, S. *Leonardo da Vinci*. p. 34.

(٢) homosexuality

أنه لم يكن يقعد عن إلقاء أي عدد من الفروض إذا افتقد إحدى حلقات السلسلة التي يتابعها في وضوح ؛ انظر مثلا إلى تفسيره لحلم الحدأة عند دافنشي : لقد ألقى بافتراضات غاية في الجرأة ، تتناول جزئيات السلوك لدى الفنان ، فافترض أنه لابد أن يكون قد اطلع على بعض أنباء الحضارة المصرية القديمة، ومن ثم فقد عرف أن المصريين كانوا يتخذون طائراً شبيهاً بالحدأة رمزاً للأمومة ويسمونه mut (وهذه قريبة من لفظ mutter بالألمانية يعني أم) ، ولابد أنه قد اطلع كذلك على تلك النظرية التي تتحدث عن وسيلة هذه الطيور إلى التلقيح والإخصاب إذ أنها تلقح بدون حاجة إلى ذكور من نوعها ، فإذا أضفنا ذلك إلى الرأي الديني عن ميلاد المسيح ، وجمعنا هذه الأجزاء كلها إلى ذكرى طفولة دافنشي التي لابد أن تكون قد تركت في ذهنه أعمق الأثر ، عندما كان يفتقد أباه ولا يشهد إلا أمه ، تكونت لدينا فكرة دقيقة عن نفسية الفنان من خلال حلم الحدأة التي تضع ذيلها في فمه . ولابد أن تكون هذه الأجزاء كلها قد حدثت لكي يصبح تفسير فرويد للحلم .

هذا التعسف الذي يبدو بوضوح في أن الباحث يقصد نحو شيء يعرفه من قبل معرفة تامة ، هو الذي يحملنا على القول بأن منهج فرويد في هذا البحث لم يكن منهجاً تجريبيًّا موجهاً بالمعنى الدقيق ، لم يكن منهج الفروض التي تغذيها التجربة أو تدحضها، بل كان منهجاً تبريريًّا بحيث نستطيع القول إن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور على وثائق أخرى لو أنه لم يجدهذه الوثائق التي درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التأدي منها إلى نفس النتائج التي تأدى إليها في بحثه الحاضر .

من المؤكد أن فرويد علَم من أعلام علم النفس المبرّزين، ومن المؤكد أنه صاحب فتح جديد فيه ، وأنه أحد رواد الاتجاه التكاملي الحديث ، حاول أن يعالج النشاط النفسي ككل لا كأجزاء ، فقدم لنا بحوثه التي تدور معظمها حول الشخصية ، بعد أن كانت الشخصية شبحاً يحياه الناس ولا يشهده علماء النفس . وهذه الحقيقة نفسها هي السبب في أننا نلح إلحاحاً شديداً على النظر في منهجه .

إنه أحد الرواد لاتجاه عام جديد ، وهذه الميزة الكبرى هى نفسها عذر طيب لكل الأخطاء وضروب التقصير التى نعثر عليها فى مؤلفاته . فقد دعا إلى وجوب التفسير الدينامى للنشاط النفسى ككل ، وعلى هذا الأساس دعا إلى إرجاع مظاهر السلوك المختلفة إلى عدد بسيط من العمليات . والقضية بهذا الوضع مقبولة لدى كل ذوى النزعات التكاملية ، لكن تحقيق فرويد لها غير مقبول ، لأنه ملىء بمظاهر التعسف ، والتعلق بآثار الاتجاهات التحليلية القديمة وما كان يسودها من نزعة آلية ، أضف إلى ذلك صبغة فلسفية مثالية على طريقة المعلّلين بالعلة الأولى .

وإليك أمثلة توضح كل هذه الخصائص :

فأما عن العلة الأولى فهى اللاشعور بلاجدال ، ومعظمه مكتسب فى الطفولة نتيجة لما نلقاه فيها من صدمات وتوترات انفعالية نضطر إلى كبتها أو قمعها ؛ وهو يتدخل فى كل أفعالنا ويوجهها وجهة خاصة ، حتى ولو أردنا شعوريًّا ألا نتجه هذه الوجهة، بل إن هذه المقاومة التى نبديها أحياناً إنما ترجع إلى عوامل لا شعورية أيضاً ؛ ويمضى فرويد على هذا الأساس يفسر أفعالنا جميعاً بإرجاعها إلى توجيه لا شعورى ، بغض النظر عن كل ما يتضمنه الواقع الراهن ، ومن هنا قلنا إنه فيلسوف مثالى ، فهو يقصد إلى التعليل بالعلة البعيدة ، وفى السبيل إليها نراه على استعداد لأن يتعامل مع أفكاره الخاصة مغلّباً إياها على مقتضيات الواقع الراهن .

وقد اضطره منهجه إلى المضى نحو نقيض دعوته . فإنه لكى يرد مظاهر السلوك التى لا تحصى إلى عدد ضئيل من العوامل اضطر أن يستعين بمقدار ضخم من الآليات ، بحيث فقدت السيكولوجيا الفرويدية ميزة الاقتصاد الفكرى التى هى من أهم مميزات التفسير العلمى . فإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة ، ألفينا الإجابة الشافية فى طريقة فهمه للقانون العلمى . فهو يفهم القانون على أنه مفسر لمظاهر السلوك الجزئية ، ولكن لما كان علم النفس لا يزال دون بلوغ هذه المرتبة ، وكان على فرويد باعتباره صاحب دعوة جديدة ، أن يتنبه إلى هذه الحقيقة ، وعلى أساسها كان يلزمه أن يقتصر على تقديم قوانين لا تزيد على

أن تكون مبادئ عامة لتفسير السلوك فى صوره الكبرى ، ولما كان فرويد لم يتنبه لذلك ، فقد سلك نحو تحقيق فكرته عن القانون العلمى سبيلا أقرب ما يكون إلى سبيل علم نفس الملكات ؛ فظواهر السلوك تتوزع بين عدد من القوى ، يسميها فرويد « عمليات » ، لكنها فى حقيقتها ذات طابع ثباتى .

انظر فى حديثه عن التسامى[1] مثلا . فهو يقرر أن التسامى هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفنى ؛ وتفسير ذلك أن هناك رابطة بين الدافع إلى البحث وبين الدافع الشبقى ، ويلقى الدافع الشبقى عادة كبتاً حسب ما تقضى به النظم الاجتماعية ، ومن ثم يحدث أن يعم هذا الكبت دافع البحث أيضاً ، فتكون النتيجة حياة فكرية ضيقة الأفق . ويحدث أحياناً أن يعجز الكبت عن الإضرار بدافع البحث ، بل ويعجز أيضاً عن غمر جزء هام من الدافع الشبقى فى اللاشعور ، فتكون النتيجة أن يتجه الدافع الشبقى إلى التسامى ؛ أى إلى السعى نحو غايات مقبولة اجتماعياً ؛ ولكن لماذا تحدث الإمكانية الثانية دون الأولى أحياناً ؟ لماذا يأتى التسامى بعد الكبت فى حالة دافنشى دون معظم أبناء المجتمع ؟ يعجز فرويد عن الإجابة ، فيقول إن منهجنا لا يستطيع أن يدلنا على الاستعداد للتسامى ، والظاهر أن ذلك مرجعه إلى خصائص عضوية. فالتسامى الذى يتحدث عنه كعملية يرجع إلى استعداد عضوى خاص ، يشبه الملكة . وفرويد لا يعرف عنه أكثر من ذلك ، فهو لا يحدثنا عن خطواته ، بل يقتصر على تسميته بحيث يمكن أن يقال بحق إن التعليل بالتسامى ضرب من التعليل اللفظى لا أكثر . وكذلك الحال مع كثير من الآليات الأخرى ؛ وكذلك كان الحال فى التعليل بالملكات .

وإذا كان الأمر كذلك فقد استحالت الدعوة الدينامية التكاملية إلى نقيضها ، إلى دعوة ثباتية تحليلية . فالإنسان لم يعد عملية تتضمن عدة عمليات ، بل أصبح مجموعة من الاستعدادات أو القوى الكامنة ، بحيث لم يعد التعليل دينامياً .

---

(١) Sublimation

يقول فرويد إن الشخصية تتألف من ثلاث قوى . الأنا والأنا الأعلى والهى ؛ ووظيفة الأنا الأعلى على الدوام الضغط أو الكبت ، والهى وظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم ، والأنا حائر بين الأنا الأعلى والهى ، يعانى التوترات من جراء ضغطهما [١]، والقوى الثلاث تعمل فى مستويات ثلاثة ، الشعور واللاشعور وما تحت الشعور . فالنفس فى نظر فرويد مسرح جيولوجى مكوّن من طبقات ثلاث ، تعمل فيه قوى ثلاث : معالم كل منها واضحة . وقد يكون هذا صحيحاً داخل العيادات السيكولوجية ، حيث توصل فرويد إلى أهم قوانينه ، لكنه مشكوك فى صحته إذا عنينا الحياة النفسية للأسوياء . نعم إن الخبرة المباشرة لا تدع سبيلا إلى الشك فى أن هناك أصولا لا شعورية لمعظم أفعالنا ، لكن هذا التقسيم الدقيق إلى شعور وما تحت الشعور ولا شعور ، هو الذى يبدو مفتعلا إلى حد بعيد [٢]؛ أضف إلى ذلك أن مغالاة فرويد فى قيمة اللاشعور ، قد أحالته إلى « شىء » ذى خصائص معينة يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص . كذلك تدلنا الخبرة المباشرة على وجود منطقة يبرز الشعور بها أحياناً باعتبارها مركز الشخصية ؛ وأعنى بها الأنا ، كما تدلنا على أننا نرغب فى المحرَّم أحياناً ونمارس ضغط هذه الرغبات ، ولكن أين الحدود الفاصلة بالضبط بين الأنا والأنا الأعلى، أو بين الأنا والهى ، الحدود التى تجعل لكل من هذه القوى الثلاث وظيفة خاصة لا يمارسها سواها ؟ ينبئنا الشعور بأن الأنا يمارس الرغبة فى المحرم أحياناً ، لكن فرويد يأبى عندئذ إلا أن يقول إن هذه الرغبة ليست صادرة عن الأنا بل عن الهى ، لماذا ؟ لأن الأنا بطبيعته غير مستعد لأن يمارس الرغبة فى المحرَّم ، بينما الهى ملائم بطبعه لأن يمارس هذه الرغبة .

فالمسألة إذن تعليل بالطبائع ، لماذا يضغط الأنا الأعلى رغباتنا ؟ لأنه

---

(١) Brown, J.F. *Psychodynamics of Abnormal Behavior,* 1st. ed. 6th. impr. New York : McGraw-Hill Co. Ltd. 1940. pp. 241-248.

(٢) من الأسباب النظرية لثورة أدلر على فرويد أن فرويد قضى على أهمية الأنا ، ومن ثم فقد تقدم أدلر بنظريته فى « الشعور بالدونية » لتدعيم سيكولوجيا الأنا .

بطبيعته ضاغط لها . ولماذا ؟ لأنها بطبيعتها تدفعه إلى نشاط الضاغط إذ أنها صادرة عن الهى . نعم إن فرويد لم يعلل بالطبائع صراحة ، لكن هذا لا يعفيه من المسئولية ، لأن هذا التعليل هو النتيجة المنطقية لمقدماته . ونحن لم نزد على أن أوضحناها . وبدهى أن التعليل بالطبائع لا يتفق أبداً والدعوة الدينامية ، بل هو على الضد من ذلك ينم عن اتجاه ثباتى . على أن تجزئة النشاط النفسى هو ذاته مضاد للدعوة الدينامية فضلا عن أنه لا يتفق وتكامل الشخصية . والواقع أن الاتجاه الثباتى مسيطر على فرويد بشكل واضح جدًّا ، وليس أدل على ذلك من تضخيمه لقيمة مرحلة الطفولة على حساب كل مراحل الحياة ، ومن ثم فقد جمد التاريخ ، ولم ير شخصاً ينمو بل اقتصر على رؤية طفل فى ثياب راشد .

يكفى هذا القدر من الاطلاع على فلسفة فرويد الكامنة وراء ملاحظاته وتحليله للوثائق ؛ وقد رأينا أنها فلسفة تحليلية ثباتية ؛ فإذا أضفنا إلى ذلك أنها كانت واضحة المعالم فى ذهن صاحبها عندما أجرى بحثه فى دافنشى بحيث أحالت تحليل الوثائق إلى نوع من التبرير الملىء بالتعسف ، تبين لنا السبب الذى من أجله نرفض منهج فرويد ، والذى من أجله فشل فرويد فى الاقتراب من الفنان من حيث هو فنان ، والذى من أجله أيضاً لا يزال سوء الظن بعلم النفس مسيطراً على بعض الأذهان ، لا سيا إذا تناول مشكلة كمشكلة الإبداع الفنى .

فإذا تساءلنا ومن أين لفرويد هذه الفلسفة ، كان لزاماً علينا أن نتبين مجال ملاحظاته العابرة وتراثه العلمى ؛ فأما عن الأول فهو العيادات السيكولوجية ، وأما عن الثانى فهو الرأى الشائع عن العلم والمنهج العلمى فى أخريات القرن الماضى . وقد كان باستطاعته أن يصحح بعض أخطاء هذا المنهج لو أنه لم يعتمد على العيادات اعتماداً تامًّا تقريباً ، بحيث تضخمت عنده علائم المرض ولم ير فى الحياة الفردية والاجتماعية سوى مظاهر مختلفة له ؛ فالفرد فى كبت دائم ، وكل أفعاله ليست سوى ضروب من القلب أو التحويل أو التسامى أو . . . إلخ ، والمجتمع فى كبت دائم ، والحضارة فى تقدمها ليست سوى

زيادة فى الكبت حتى ليوشك المجتمع أن ينفجر أو ينتحر[١] . وهكذا أحال فرويد العالم إلى مصحة كبيرة كل من فيها مرضى ولا أمل لهم فى الشفاء لأنهم يسيرون من سيئ إلى أسوأ[٢]. والظاهر أن ظروف الطبقة الوسطى فى فيينا ، وهى الطبقة التى كان ينتمى إليها فرويد ، شجعته على ذلك ، حتى لقد وصفه براون بأنه خير معبر عن بورجوازية فيينا فى أوائل القرن العشرين؛ ومما يؤسف له أن العيادات لا تزال تسيطر على أذهان الفرويديين ، حتى لقد عاب إدمون برجلر عليهم جميعاً ، ويقصد من تكلم منهم فى سيكولوجية الفنان ، أنهم توصلوا إلى آرائهم فى هذا الصدد لا عن طريق تحليل الفنانين فعلا ، بل عن طريق تحليل العصابيين فى العيادات ، وقد وجدوا عند هؤلاء عقدة أوديب كامنة وراء عصابهم ، ثم جعلوا ينظرون فى أعمال الأدباء فوجدوا بعض مظاهر هذه العقدة ومن اليسير أن يجدوها ما داموا يبحثون عنها ، ومن ثم فقد استنتجوا أن عقدة أوديب هى حجر الزاوية فى سلوك الفنان والعصابى على السواء ، وهذا ما يسميه أصحاب المنطق أغلوطة بالمماثلة[٣] Fallacy ofanalogy .

تلك بعض عيوب المنهج الفرويدى ، أوضحناها فى جانبه التجريبى ، ووجدنا أنها تتمثل فى التعسف الذى يحيل التجريب تبريراً ، كما أوضحناها فى جانبه النظرى متمثلة فى فلسفة تحليلية ثباتية توجه هذا التجريب ، هذا إلى أن فرويد والفرويديين لم يقصدوا إلى ظاهرة الإبداع الفنى مباشرة[٤] .

---

(١) مراد (يوسف) « الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٧ ، مجلد ٢ ، ص ٤٢٥ — ٤٤٢ . وقد ورد ذكر هذا الرأى فى كتاب :

Freud, S. *Civilization and is Discontents,* London : The Hogarth press and the institute of psychoanalysis, tr. J.Riviere, 1930

(٢) على الضد من ذلك علم النفس الإكلينيكى الحديث يبدأ من مظاهر الصحة ليعرف مظاهر المرض .

(٣) المرجع السابق ذكره . ص ٢٦٠ Roheim, G.

(٤) يمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى المقالين اللذين نشرهما المؤلف بعد مناقشة هذا البحث ، ونمى فيهما نقده لفرويد :

سويف (مصطفى) « الأسس الدينامية للسلوك الإجرامى » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٩ ، مجلد ٤ ، ص ٣٢٩ — ٣٥٤ .

« الأزمة الراهنة فى علم النفس الاجتماعى» ، مجلة علم النفس ، ١٩٥١ ، مجلد ٧ ، ص ١٧٧—١٩٤ .

ولننظر فى منهج يونج .

إذا كان منهج فرويد فى بحث مشكلة ليوناردو دافنشى يبدو ذا طابع تجريبى شكلا بينما هو فى حقيقته ضرب من التبرير ، فإن منهج يونج فى الحديث عن الشعر والأدب عامة لا صلة له بالتجريب حتى من الناحية الشكلية . فهو منذ البداية مصر على رأى معين ، يحاول أن يعرض علينا كل ما يبرره . وما هو رأيه هذا ؟ يتلخص فى المبادئ التى يقرها علم النفس التحليلى ، وهذه المبادئ تتفق مع الآراء الفرويدية فى بعض الأمور وتختلف عنها فى أمور أخرى ؛ فهى تتفق معها على القول بأن اللاشعور هو منبع الإبداع الفنى ، لكنها تختلف عنها فى الحديث عن اللاشعور . فعلى حين أن معظم اللاشعور مكتسب شخصى عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يونج أحدهما هكذا والآخر جمعى ، انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف ، وهذا القسم الجمعى مصدر الأعمال الفنية العظيمة .

كيف يعرف ذلك يونج ؟ بالنظر فى الأعمال الفنية نفسها ، باحثاً عن دلائل هذا القسم من اللاشعور . والموقف هنا شبيه جداً بموقف المحللين الفرويديين ، فهؤلاء قد وجدوا أن هناك ظواهر كثيرة لدى العصابيين وفى الأحلام تدل على ضغط عقدة أوديب ، ووجدوا مظاهر هذه العقدة أيضاً فى الأعمال الفنية ، فاستنتجوا أن العقدة الأوديبية حجر الزاوية فى سلوك الفنان والعصابى . كذلك يونج وجد مظاهر اللاشعور الجمعى واضحة فى الأحلام وعند الذهانيين ، ووجد مثل هذه المظاهر فى بعض الأعمال الفنية ، فاستنتج أن اللاشعور الجمعى هو الأساس الجوهرى فى إبداع هذه الأعمال ، وهنا أيضاً خطأ أو أغلوطة بالمماثلة .

غير أن ثمة اختلافاً بين فرويد ويونج فى منهج كل منهما فى التعليل ؛ فعلى حين يذهب فرويد إلى تعليل ظواهر السلوك الحاضر بأحداث الطفولة التى خلفت فى نفوس أصحابها عقدة أوديب ، يعلل يونج بالحاضر ، فهو فى مشكلة الإبداع يرى العامل الحاسم فى تعليل هذه العملية انسحاب اللبيدو

من رموزه الاجتماعية التى كان متعلقاً بها فى الخارج ، نتيجة لأن الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتها وذلك لما أحدثه تطور المجتمع . وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه اللبيدو إلى داخل الشخصية . ويحدث أحياناً أن يثير أعمق مناطقها فتبرز بعض كوامن اللاشعور ، ويشهدها الأشخاص العاديون فى الأحلام ، ويشهدها العباقرة فى اليقظة ، ويتعلق اللبيدو بهذا البعض الذى برز ويزيده بروزاً بأن يمليه على الفنان ليخرجه فى أعماله الفنية رمزاً يبدو أمامنا فى وضح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار .

والظاهر من هذا الضرب من التعليل ، أن يونج يعترف بالواقع الاجتماعى الراهن أكثر مما يعترف به فرويد ، غير أن تقسيمه الأعمال الأدبية إلى قسمين ، القسم السيكولوجى « والقسم الكشفى »[1] ورفضه النظر فى تعليل الأدب السيكولوجى بحجة أنه تافه لأنه لا يستمد أصوله من اللاشعور الجمعى بل من عالم الواقع الخارجى ، يدل على أنه لم يكن يختلف عن فرويد كثيراً ، إذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره على حسب الواقع الخارجى ، فهذا الواقع إذن وسيلة للإمعان فى الاستمساك بآرائه والقياس عليها بدلا من تعديلها والتقليل من تطرفها .

أضف إلى ذلك أن يونج يعانى من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية[2]، ويكفى أن نستمع إلى حديثه عن العناصر غير الطيبة فى حياة الفنان ، إذ يقول إن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبديه الفنان الموهوب يعنى تركزاً للطاقة فى اتجاه معين ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجة طبعاً أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، فى معاملاته وفى تفكيره العملى وفى حياته الاجتماعية بوجه عام . فالمسألة إذاً أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط

---

(١) visionary

(٢) vitalism

ولنفرض أنها مائة وحدة ، فإذا قسمناها بالتساوى بين نواحى نشاطنا المختلفة عشنا أسوياء ، أما العبقرى فإنه يخصص معظمها ، ستين أو سبعين وقد يخصص تسعاً وتسعين وحدة لأعماله الفنية إذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعاً أن ما يتبقى لا يكاد يقوم بمطالب النشاط الأخرى . هذه صورة الحياة النفسية كما ترتسم فى ذهن يونج، ولو أنه لم يوضحها هكذا ، بل حاول أن يطمسها بمحاولة تحديده لمعنى الطاقة الذى يقصده [١]، غير أن تصوره الميكانيكى المشوب بالنزعة الحيوية أقوى من أن يطمسه هذا التحديد[٢].

فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهج يونج فى معالجته لمشكلة الإبداع قلنا إنه ضرب من القياس المنطقى الأرسطى ؛ فهناك مقدمات تتضمن النتائج ، ومهمة الوقائع أن تبرر هذه النتائج لأنها سابقة عليها ، ومن وراء هذه العملية فلسفة آلية حيوية ، لم تستطع أن تدرك الصفة التكاملية الدينامية فى أعماقها .

هذا ويؤخذ على يونج بوجه عام ، أنه من أصحاب الدعوة الانهزامية فيما يتعلق بمستقبل البحوث العلمية فى سيكولوجية الإبداع الفنى ، فهو يقرل فى مقاله عن « العلاقة بين علم النفس التحليلى وفن الشعر » : إن البحوث النفسية لا يمكن أن تبلغ فى استقصائها جوهر الفن ، إنما المنهج الذى يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن، لابد أن يكون منهجاً فنياً استطيقياً ؛ ومن الواضح هنا أنه من دعاة التذوق المباشر ، أو بعبارة أخرى ممن يفضلون الحدس الذى نصل به إلى أعماق الحقيقة فى وثبة ، على النظر العقلى التجريبى ، شأنه فى ذلك شأن برجسون .

أضف إلى ذلك أن يونج يقطع الصلة بين الفنان وبين مضمون الحياة الاجتماعية التى تحيط به ، فالواقع الاجتماعى فيما يرى هذا الباحث لا يقوم إلا بمهمة واحدة ، هى مهمة الدفع إلى الإبداع ، وذلك عند ما يحدث به أى

(١) Jung, C.G. *Psychological Types*, tr. by H.G. Baynes, London : Kegan Paul, 1938. p. 572.

(٢) المرجع السابق ذكره ، ص ٣٢١ .

تغير ينجم عنه تخلخل الصلة بينه وبين رموزه التى كانت معلقة عليه من ناحية وعلى اللاشعور الجمعى من ناحية أخرى ، فتكون النتيجة اندفاع اللبيدو إلى داخل الذات يتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى فى أعماقها ، نتيجة لهذا التخلخل ؛ فمادة الإبداع إذن هى اللاشعور الجمعى ؛ وربما كان هذا الموقف من يونج متمشياً بطريقة منطقية مع تفرقته بين أعمال فنية سيكولوجية وأعمال كشفية ، ولكن حتى هذه الأعمال الأخيرة ، لاشك أنها ذات صلة بمضمون الواقع الاجتماعى الذى عاش فيه الفنان .

وثمة مأخذ ثالث على يونج ، وهو مأخذ عام لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بسيكولوجية الإبداع الفنى ، لكنه على كل حال ذو صلة بها ، هذا إلى أنه ذو دلالة كبرى فى تفكير يونج ككل متكامل . وأعنى هنا تفسيره لحركة التاريخ . فالتغيرات التاريخية فيما يرى لا تعنى تقدماً للإنسانية ، ولا تعنى استعداداً للتقدم ، ذلك أنها لا تأتى بجديد أبداً . بل تقلّب اللاشعور الجمعى لتخرج منه بنموذج بدائى archetype تعلق عليه رمزاً جديداً وبذلك تحصل على اتزان قد يكون جديداً من الناحية الشكلية ، لكنه قديم فى مضمونه ، قديم قدم الآثار المتخلفة فينا عن أسلافنا الغابرين [1] . وهكذا يرى يونج أن إصلاح الحاضر لا يكون إلا بالرجعة إلى الماضى . وهو يطبق تفسيره هذا على الفنان

---

(١) يلاحظ أن هناك وجه شبه بين هذه النظرية عند يونج وبين نظرية أفلاطون فى الفن كما يقدمها فى الكتاب العاشر من « الجمهورية » وفى محاورة « أيون » .

ويتلخص وجه الشبه هذا فى أن « النماذج البدائية » فى نظرية يونج تقوم مقام « المثل » فى نظرية أفلاطون . فهى الحقائق الباقية المستترة وراء الأشياء الزائلة ، وهى الحقائق الكلية التى تبث جوهرها أو تشيعه فى عدد كبير من الجزئيات .

ومن ثم فقد أعلى أفلاطون من شأن نوع من الشعر وحط من شأن نوع آخر ، أعلى من شأن الشعر القصصى لأنه يستوحى عالم الحقائق الكلية الباقية ، وحط من شأن الشعر التمثيلى لأنه يستوحى عالم الجزئيات العابرة. ووجه الشبه ظاهر بين هذه التفرقة عند أفلاطون وبين التفرقة التى يعقدها يونج فيعلى من شأن الأدب الكشفى الذى يستمد مادته من « النماذج البدائية » ويحط من شأن الأدب السيكولوجى الذى يستمد مادته من الواقع الخارجى . ولا يستطيع الباحث أن يغفل فى هذا الصدد أيضاً وجه الشبه القائم بين نظرية يونج فى أن « النماذج البدائية » منبع الفن الرفيع وبين نظرية هيجل Hegel فى أن الفن تجسيد للفكرة المطلقة .

العبقرى ، فيقول إنه يتراجع عن الحاضر الذى لا يرضيه ، ويعود القهقرى باحثاً فى اللاشعور الجمعى عن الصور البدائية وهى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر[١].

٢ — ولنترك مدارس التحليل النفسى ، التى لم تدرس ظاهرة الإبداع إلا من خلال العيادات ، ونقصد إلى دراسات متجهة أصلا إلى سبر هذه الظاهرة دون أن يكون ذلك من خلال مذهب محدد المعالم، وأهمها دراسات دى لاكروا وريدلى M.R. Ridley وبينيه A. Binet .

ولن نناقش النتائج التى انتهت إليها هذه الدراسات إلا بالقدر الذى تتطلبه مناقشة المنهج ، فنحن متجهون فى هذا الفصل أصلا إلى مناقشة مناهج الباحثين لنستقر على رأى فى مشكلة أخطر من امتداح مفكر أو الترويج لباحث ، هى مشكلة المنهج العلمى الصحيح وأحقية بحثه لمشكلة الإبداع الفنى ، وما قدم باسمه فى هذا الميدان .

ولننظر أولا فى محاولة دى لاكروا .

أراد دى لاكروا أن يتعرف على « طبيعة الفن » ولم يقصد فى وضوح منذ البداية إلى الاقتصار على النظر فى ديناميات الإبداع أو ديناميات التذوق . وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه بين الحين والحين من شطحات تعميمية ؛ إذ يندفع فى نوع من الحماس أحياناً إلى القول بأن الفن هو التحقيق العينى المتكامل للروح فى إمكانياتها الخالصة للإدراك والفعل ، أو يردد قول بودلير Baudlaire إن الفن الخالص تعويذة إيحائية تضم الذات والموضوع فى وقت معاً ، تضم العالم الذى يكتنف الفنان والفنان نفسه[٢] ؛ وكان من أثره أيضاً أن نراه بين الحين والحين يخلط بين الإبداع والتذوق إذ يتحدث عن الفن هكذا

---

(١) Jung, C.G. *Modern Man in Search of a Soul,* London : Kegan Paul, 1941.
— *The Integration of The Personality,* London : Kegan Paul, 1941.
— *Contributions to Analytical Psychology,* London : Kegan Paul, 1942.

(٢) المرجع السابق ذكره . ص ٤٧ . Delacroix, H.

دون تخصيص ، ولقد يقبل هذا الخلط فى تأملات عابرة ، أما فى بحث علمى فلابد أن يحدد أهو يريد أن يتحدث عن الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية ومظهر من مظاهر النشاط الاجتماعى ، وهنا قد لا يمكن الفصل بين الإبداع والتذوق ، وكل ما هنالك أننا نتحدث عن الطراز السائد ودلالته ونصل من ذلك إلى قوانين عن الفن والحياة الاجتماعية ؛ فإذا لم يرد الباحث أن يتحدث فى هذا الميدان وأراد أن يتحدث فى الميدان السيكولوجى فعليه حتماً أن يخص بالذكر الإبداع أو التذوق ، ولكن يظهر أن الخلط بينهما عند دى لاكروا يرجع إلى مصادر لم يصرّح بها ، مؤداها أنهما عمليتان متشابهتان ، بحيث يمكن معرفة إحداهما بمجرد معرفة الأخرى ، وهو ما فعله دى لاكروا فعلا ، إذ حاول أن يعرف بعض جوانب عملية الإبداع مستنداً فى ذلك إلى استبطانه لبعض خبراته فى التذوق . وقد بيّنا من قبل خطأ هذا المنهج ، كما بيّنا إلى أى مدى أوقع دى لاكروا نفسه فى خطأ جسيم[1] .

وقريب من هذا الخطأ أيضاً خطأ منهجى آخر ، فإن كثيراً من الآراء التى ينتهى إليها الباحث عن عملية الإبداع يسلك إليها سبيل العمل الفنى فى صورته النهائية التى يرضى الفنان أن يقدمها للجمهور ؛ فهو يستنتج مثلا أن النشاط الإبداعى لابد نشاط متناسق وإلا لما قدّر له أن يخرج هذا « العمل » الذى يتحقق فيه التناسق التام بين الصورة والمضمون[2] ، وهذا الاستنتاج يشبه بالضبط استنتاجى عندما أنظر فى صفحات هذا الكتاب وأنا أجهل عمل الطابع ، فأستنتج أن هذا الطابع لابد أن يكون ذا ذهن مرتب ، لأنه استطاع أن يطبع الكتاب بهذا التنسيق وهذا الرونق ؛ ولا شك أن هذا استنتاج عجيب !

ومع أن دى لاكروا قد أشار إلى مسودات الشعراء فى بعض مواضع من مؤلفه الموسوم « سيكولوجية الفن » ، وقرر على هذا الأساس أن الفكرة الشائعة عن إلهام مفاجىء يعترى الشاعر بغير إعداد سابق خطأ فى صميمها ، مع

---

(١) الفصل الأول من هذا الباب (الفقرة الأولى) .

(٢) Delacroix, H. "L'Art et Les Sentiments Esthétiques", *Nouveau Traité de Psychologie*, G. Dumas. Parisi Alcan, 1939, PP. 253 — 316.

ذلك نستطيع أن نقول إنه لم يفد الفائدة كلها من هذه الوثائق البالغة الخطورة ، وإلا لما تورط فى ذلك الاستنتاج على خطئه .

والمهم أن نستدل من هذه الأخطاء على ما وراءها ، المهم أن نجيب على هذا السؤال ؛ ما هى دلالة هذه الأخطاء عند الباحث ؟ والجواب أن محاولته ليست محاولة تجريبية بالمعنى الدقيق ؛ حقاً إن دى لاكروا لم يضلله مذهب ، وحقاً إنه قصد إلى الظاهرة موضوع الدرس مباشرة ، ولم يستخدم أغلوطة المماثلة ؛ ولكن البحث العلمى منهج أولا وقبل كل شىء ، وهو منهج تجريبى موجَّه ، يبدأ بفرض تعززه المشاهدات ، وعلى أساس هذا الفرض تقام فروض أخرى وللتجربة من بعد ذلك القول الفصل ؛ فأين موقف دى لاكروا من هذا ؟

ليس له سوى ملاحظات عابرة على بعض الوثائق ، ونتائجه فى الغالب تستند إلى الاستنتاج المنطقى الذى يستند بدوره إلى فلسفة لم تتخلص من شوائب النزعة الآلية . ويبدو ذلك واضحاً فى مظاهر متعددة ؛ فهو أحياناً ذو نزعة تشييئية تحيل العمليات إلى أشياء ذات خصائص تفردها بعضها عن بعض ؛ ومن هذا القبيل حديثه عن النشاط الفنى الإبداعى أنه صورة أصيلة من النشاط لها خصائص معينة تفردها عن كل ضروب النشاط الأخرى ، وهو وإن كانت به بعض خصائص نشاط اللعب فإنه يزيد عليها وهذه الزيادة إضافة وليست تطوراً من الداخل[1] ، وهو أحياناً يميل إلى القول بالملكات ، عندما يقرر أن قرض الشعر يقوم على مزج الذكاء والخيال والحساسية ، وعندما يقرل إن الشاعر يملك القدرة على استخدام اللغة تبعاً لميزاتها الصوتية واستخدامها تبعاً لميزاتها الفكرية ، كما يملك القدرة على إطلاق تعبيره فى صورة قدرة ذهنية هائلة ، وإشراقات مدهشة[2] وعبقرية الشاعر تساوى مجموع هذه القدرات . كذلك تظهر لديه بعض آثار الترابطية عندما يقرر أن الفنان يتخير ألفاظه على أساس أنها تثير لديه بعض ذكرياته ؛ والواقع أن موقف دى لاكروا

---

(١) المرجع السابق . ص ٢٥٩ .

(٢) المرجع السابق ذكره . ص ١٥٣ – ١٥٩ . Delacroix, H. 1927.

لا يختلف كثيراً عن موقف أصحاب النزعة التحليلية ، فهو لا يزال يؤمن إلى حد بعيد بأن الطريق إلى معرفة المركبات العضوية لا يكون إلا بتحليلها ، أضف إلى ذلك أنه لا يقدم لنا تفسيراً ديناميـًّا لعملية الإبداع ، وهو يميل إلى اعتبار التصنيف هو الوسيلة إلى التفسير إن لم يكن هو نفسه هذا التفسير . ومن ثم فقد سارع إلى تصنيف الفنانين ، فقال بوجود نوعين من الفنانين ، أو طرازين من العبقرية الفنية ، الطراز الحركى[1] والطراز الحسى[2] ، أو العبقرية الخصبة الصاخبة والعبقرية المتقشفة المنظمة ، كما سارع إلى تصنيف صور الإبداع ، فقال إن لعملية الإبداع أربع صور ، الإبداع المفاجىء أو الإلهام ، والإبداع البطىء ، والإبداع اليقظ الشعورى ، والإبداع الخاضع لحكم العادة . فإذا تساءلنا وعلى أى أساس أقام تصنيفه الأول ، أجاب هو نفسه قائلا على أساس قدرة الفنان على التعبير فى صورة منسقة ، فهناك فنانون يتقنون التعبير وفنانون يتقنون الشكل ؛ فهو فى هذه الحال إذن يقيم تصنيفه على أساس ظواهر السلوك ، ومن الجلى أن هذا هو الأساس نفسه الذى يقيم عليه تصنيفه لعمليات الإبداع ، ومما لاشك فيه أن اعتبار هدف العلم تصنيف الظواهر دون تفسيرها على أسس دينامية مرحلة أولية فى البحث العلمى ، تشبه مرحلة التعليل بالفوق والتحت فى فيزيقا أرسطو بدلا من التعليل بمجال الجاذبية فى الفيزيقا المعاصرة .

على أن خطوة التصنيف هذه نتيجة منطقية للنزعة الآلية عند الباحث ، إذ أن الباحث الذى يحلل ويعزل لا يلبث أن يجد أمامه مجاميع من الجزئيات تغريه بأن يتفقد ما بينها من تشابه ، وعلى رأيه أن هذه الخطوة هى خطوة الكشف عن القانون . ثم إن هناك خطوة أخرى قد يقدم على اتخاذها الباحث ذو النزعة الآلية بطريقة منطقية ، ألا وهى النزعة الحيوية ، إذ أن الكائن الذى تحول إلى آلة مؤلفة من بضعة أجزاء فى حاجة على الدوام للمسة الدافعة كيما يتحرك[3] ،

---

(١) moteur

(٢) sensoriel

(٣) وهذا ما فعله ديكارت وبرجسون . فقال الأول باتصال الروح بالجسد فى الإنسان بمعجزة ، وقال الثانى بوجود الدافع الحيوى élan vital .

وهذا ما تورط فيه أيضاً دى لاكروا ، فجعل يحصى القدرات المختلفة عند الفنان ثم وجدها غير كافية فقال باكتساب التكنيك لحل مشاكل الصناعة فى الفن ، ثم وجد المجموع لا يزال أقل من أن يكفى لتعليل الإبداع فى الفن ، فماذا يفسر نبوغ ميخائيل أنجلو فى النحت ودافنشى فى التصوير وملتن Milton فى الشعر ، هذه المشكلة التى أغفلها أصحاب التحليل النفسى أو لم يقدموا لها الحلول المقنعة ، هذه المشكلة واجهها دى لاكروا على أساس منهجه فلم يستطع أن يحلها إلا على أساس القول بالاستعداد الفطرى ، فإن إيثار الفنان لمادة معينة ، كالرخام عند ميخائيل انجلو والألوان عند دافنشى واللغة الإيطالية العامية عند دانتى ، إنما يرجع إلى استعداد فطرى قد زوّد به الفنان ؛ « فالكل » لا يكفى لتعليل ظواهره لأنه لا يزيد على أن يساوى مجموع أجزائه ، فهو كل آلى وليس ديناميًّا ، ومن ثم كان مؤلفاً من أجزاء وليس مجموعة من العمليات التى هى دلائل بعملية كبرى ، ومن ثم فهو فى حاجة دائماً إلى ما يحركه .

٣ ـ بقيت أمامنا المحاولتان التجريبيتان[١] ، محاولة ريدلى ومحاولة بينيه .

فأما ريدلى فقد تناول عدداً من المسودات لبعض قصائد كيتس ، وحاول أن يتتبع فى هذه المسودات ذهن الشاعر وهو يثب من خاطر إلى خاطر ، ويعدل عن لفظ أو عبارة أو سطر أو فقرة بأكملها ليحل محلها لفظاً أو عبارة أو سطراً أو فقرة أخرى ، من أول مسودة للقصيدة حتى النسخة المطبوعة بين أيدينا ، وربما استعان بين الحين والحين بخطابات الشاعر لتلقى الضوء على هذا أو ذاك من المواضع الغامضة .

ومن الواضح طبعاً أننا بصدد دراسة تجريبية دقيقة ، حاول الباحث فيها أن يتصل بظاهرة الإبداع الفنى عن كثب ، فاختار مسودات القصائد ، وهى بالفعل من أفضل المواضع التى يمكن الإشراف منها على حركات الشاعر

---

(١) نستخدم هنا صفة « التجريبية » بمعناها العام الذى لا يشترط إحداث تغيير فعلا فى بعض المتغيرات . ويمكن للقارىء المستزيد الرجوع فى ذلك إلى : برنار (كلود) « مدخل إلى دراسة الطب التجريبى » .

فى شعره . ولكنا نعود فنردد ما قلناه من قبل ، إن الوقائع نفسها لا تنطق بقدر ما تنطقها الخطة العامة للباحث . فإذا تيسر لنا الوقوف على الوقائع وطريقة استغلال الباحث إياها ، فقد أمكن أن نقدر القيمة العلمية لبحثه وما انتهى إليه من نتائج .

ولنتساءل إذن ، كيف استغل ريدلى مسودات كيتس ؟

قال ريدلى إن الإفادة من هذه المسودات تكون بالاتجاه صوب نواح ثلاثة : المنابع ، والمواد ، والصناعة[١]. فعلى الباحث أولا أن يدرس المسودات بكيفية تمكنه من الكشف عن المصادر التى أوحت للشاعر بقصائده ، ثم عليه أن يتبين ما يمكن تبينه عن المواد التى تملأ ذهن الشاعر وتساهم فى صياغته هذه العبارة أو تشكيله هذه الصورة ، وعليه أيضاً أن ينظر فى درجة تمكن الشاعر من السيطرة على مستلزمات الصناعة كلها ، كالحكم والتنسيق وما إليهما ؛ هذه هى الأجزاء الثلاثة التى يتألف منها ميدان البحث ، فإذا تم له الكشف عنها فقد تعرف على عملية الإبداع فى صميمها .

ولننظر بشىء من التدقيق ماذا فعل بمسودات إحدى القصائد ، وفى ذلك مثال كاف للدلالة على منهجه بوجه عام ، لأنه لم يزد على أن فعل بمسودات كل قصيدة ما فعله بمسودات القصائد الأخرى . وقد اخترنا لهذا الغرض بحثه فى مسودات قصيدة « عشية عيد القديس آجنس »[٢] ، لأنه يشهد هو نفسه أن هذه المسودات التى بين يديه هى أكثر المسودات ثراء بمادة البحث ، بل من أثرى المسودات المتخلفة عن الشعراء الإنجليز بوجه عام ، ولذلك يعدنا بأن يفيد منها أعظم الفائدة[٣] .

وإليك خطواته :

(ا) بدأ الباحث بأن أحصى النسخ المخطوطة التى وقف عليها لهذه

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ١٦ . Ridley, M.R.

(٢) قصيدة "The Eve of St. Agnes"

(٣) المرجع السابق ذكره . ص ٩٧ . Ridley, M.R.

القصيدة ، وجعل يقارن بينها بعض المقارنات السطحية ، وقد وجد أنها أربع نسخ :

نسخة بخط الشاعر .

ونسختان بخط الناشر وود هاوس Woodhouse .

ونسخة بخط جورج كيتس أخى الشاعر .

وقد اتضح للباحث أن النسخة المكتوبة بخط الشاعر ينقصها الجزء الأول من القصيدة كما نعرفها فى الديوان المطبوع ، وهذا الجزء يتألف من سبع فقرات ، بينما توجد هذه الفقرات فى نسختى وود هاوس ، ومن هنا تظهر أهمية هاتين النسختين فى البحث .

(ب) استعان فى مقارنته العابرة بين هذه المسودات ببعض عبارات واردة فى خطابات الناشر والشاعر . ولهذه العبارات دلالة خاصة بالنسبة للنقاد والباحثين السيكولوجيين على السواء ، فمن ذلك أن كيتس كان يترك فى مسودات قصائده أحياناً ما يدل على تردده فى تفضيل هذه العبارة أو تلك ، دون أن يجزم برأى ، ويترك هذه المهمة لناشريه ، ولعل فى ذلك ما يفسر بعض ما نرى من اختلاف طفيف بين بعض الطبعات المختلفة ، ولعله أن يساهم فى تحديد فهمنا لعلاقة الشاعر بشعره . ومن ذلك أيضاً أن كيتس فرغ من تأليف قصيدته فى أوائل أبريل عام ١٨١٩ ، ثم عاد إليها بالنظر والتنقيح فى سبتمبر من العام نفسه ، وذلك بشهادته هو نفسه فى خطابه إلى تيلور Taylor [١] ، فماذا تعنى هذه الظاهرة بالنسبة لشاعر يقول « إن حكمى يكون نشيطاً عندما أكتب نشيطاً نشاط خيالى ، بل إن جميع ملكاتى تكون متنبهة جداً ، وفى أوج نشاطها — أفأجلس بعد ذلك ، عندما يتعطل خيالى ، وتضيع الحرارة التى كانت تغذونى . . . أأجلس ببرود وأنا لا أملك سوى ملكة واحدة ، لأنقد ما كتبته من منبع الإلهام ؟[٢] .

(١) المرجع السابق . ص ٩٩ .

(٢) المرجع السابق . ص ١٤ .

(حـ) تقدم ريدلى إلى تعيين المصادر التى ألهمت الشاعر موضوع هذه القصيدة ، معتمداً فى ذلك على ما لمسه هو نفسه من تشابه بين هذا الموضوع وموضوعات طرقت فى مؤلفات أخرى ، أو طرقها مؤلفون آخرون .

١ — وأول هذه المصادر الأدب الشعبي ، يشهد بذلك كيتس نفسه فى خطاب أرسله إلى بيلى Bailey فى أغسطس عام ١٨١٩ (١) .

٢ — « روميو وجولييت » لشكسبير W. Shakespeare

٣ — The Mysteries of Udolpho للمسز راد كليف Mrs. Radcliff

٤ — Il Filocolo — لبوكاتشيو Boccaccio

٥ — « ألف ليلة وليلة » .

ويلاحظ أن المصادر الأربعة الأخيرة أمدت الشاعر بكثير من الصور والعبارات الواردة فى قصيدته .

(د) بعد ذلك تبقى الخطوة الأخيرة وتتضمن إنجاز مهمتين :

أولا : تتبع عملية شطب الألفاظ أو بين العبارات ومحاولة تفسيرها على أساس « تداعى المعانى » أو « تداعى الصور » ، أو « الذوق » المرهف الذى يحكم فى صدق ودقة بالتنافر بين هذه الكلمة وتلك أو بين هذه العبارة والعبارة السابقة عليها ، أو البحث عن الكلمات التى من شأنها أن تتيح للشاعر متابعة القافية .

ويعتذر الباحث بأن هذه التعليلات ليست يقينية بأية حال ، وإنما هى تعتمد على الظن قبل أى شىء آخر .

ثانياً : حاول أن يرد كثيراً من العبارات والصور الواردة فى القصيدة إلى عبارات وصور واردة فى مؤلفات يرجح أن يكون الشاعر قرأها .

فأبان لنا أن ذهن الشاعر زاخر بتراث شكسبيرى أكثر مما هو زاخر بأى تراث آخر ، وقد كان كيتس يعرف ذلك كما شهد به فى أحد خطاباته (٢) ، وكذلك تشهد معظم الخطابات بتأثر الشاعر الصغير بشكسبير إلى درجة أنه كان

(١) المرجع السابق . ص ١٠٧ .

(٢) الخطاب المرسل إلى هيدون B.R. Haydon فى ١١/٥/١٨١٧ .

يفيض فى هذه الخطابات بكثير من العبارات الشكسبيرية بدون جهد ولا تكلف ، ويكفى أن نعرف أنه كان يملك نسختين من مؤلفات شكسبير وأنهما امتلأتا بالعلامات والملاحظات الهامشية ، لنقف على مدى تعلقه به ، ولقد كان يقرأه قراءة متذوق دارس لا قراءة مستمتع عابر ، فيقف عند هذه الاستعارة ويضع تحتها خطًّا ، ويقف عند هذا التشبيه ويكتب بجواره تعليقاً حماسيًّا ، وهكذا . وقد وردت كثير من هذه الاستعارات والتشبيهات وما إليها فى القصيدة التى نحن بصددها .

(هـ) هناك خطوة أخرى فى هذه الدراسة لم يقم بها ريدلى فيما يتعلق بهذه القصيدة ، بل قام بها فى دراسته لـ « أنشودة بسيشه » ؛ إذ يرى أن هذه القصيدة تمتاز بأن الشاعر قد ركز فيها كثيراً من الصور التى كانت تأتى ناقصة فى قصائد أخرى سابقة ، وقد حاول ريدلى أن يتتبع نمو هذه الصور منذ ظهور براعمها فى قصائد متقدمة حتى ازدهارها فى هذه القصيدة .

تلك هى الخطوات الخمس فى بحث ريدلى التجريبى فى مسودات قصائد كيتس .

ومما لا شك فيه أن مجرد الإشارة إلى المسودات كمواد لدراسة الإبداع فى الشعر ، قيِّمة ولها أهميتها ، بغض النظ عن أن الباحث وفق فى الإفادة منها أم لم يوفق ، أضف إلى ذلك أن ترديد الأحاديث حول مسودات الشعراء من شأنه أن يساهم فى القضاء على فكرة الإلهام التى لا تزال تسيطر على كثير من الأذهان .

غير أن الإفادة العرضية شىء وبلوغ الباحث هدفه الذى وعدنا به منذ البداية شىء آخر ؛ فهل حقق ريدلى ما كان ينشده ، هل بين لنا كيف يتم الإبداع وأطلعنا على خطواته ؟ كلا ؛ وربما وجد ريدلى من ينصفه بين النقاد لأنهم قد يفيدون من بحثه هذا فائدة مباشرة ، أما السيكولوجيون فلا يجدون هذه الفائدة . ومن الحق أن ريدلى لا يدعى أنه سيكولوجى ، ولكنه مع ذلك قد وعد بأن يقدم لنا تفسيراً لعملية الإبداع . وعلى هذا الأساس نناقش منهجه .

عنى الباحث كل العناية بالإبانة عن مدى إفادة الشاعر من تراثه الثقافى ، والشكسبيرى بوجه خاص ، كما حدد بدقة مواضع هذه الإفادة ، ومن هنا قلنا إن بحثه يروق للنقاد[1] ، ولكن كيف جرت هذه الإفادة . هذا ما لم يعن به عناية كافية ، وكل نظراته فى هذا الصدد مصبوغة بالصبغة الترابطية أو الآلية بوجه عام .

على أن أوضح أخطاء ريدلى . وأشدها دلالة على منهجه وتصوره لنشاط الذهن ، اهتمامه بتعليل الشطب فى جزئياته : فقد قصد مباشرة إلى الألفاظ والعبارات المشطوبة وحاول أن يعلل شطب كل لفظ وكل عبارة كأن الفكر ينتقل من لفظ إلى لفظ أو من عبارة إلى عبارة دون أن يعى الكل قبل الألفاظ وقبل العبارات ؛ لم يكن هذا التصور للنشاط الذهنى يدور بخلد الباحث ، بل كان العكس هو الحقيقة الواضحة على رأيه ، ومن ثم فقد لجأ إلى التعليل « بالتداعى » وهو ما يتفق تماماً مع هذه النظرة التحليلية ؛ فقد وضع الشاعر لفظاً فقام التداعى بفعله ، فورد إلى ذهن الشاعر لفظ آخر على أساس التلازم أو التشابه أو التضاد ، وقد وجد الشاعر أنه أفضل من سابقه فشطب الأول وأحل الأخير محله ، لكن لماذا وجد الثانى أفضل من الأول ؟ يجيب ريدلى بتعليلات ساذجة ، فتارة يرى أن ذلك يرجع إلى إحساس الشاعر بأن هذا اللفظ لن يساير القافية ، وتارة أخرى أنه يرجع إلى حكم « الذوق السليم » . ولكن ما هو هذا « الذوق السليم » ؟ ثم لماذا يفعل التداعى فعله إزاء اللفظ المشطوب ولا يفعل ما يماثله بالنسبة للفظ الجديد ، ألأن « حكم الذوق بالسليم » أقوى من « التداعى » ؟

هذه نماذج من المشكلات التى يتمخض عنها بحث ريدلى ، ويتركها فى الظلام .

ولنا بعد ذلك أن نتساءل ، وما قيمة هذا كله فى حدود التفسير الدينامى التكاملى للنشاط النفسى ؟ إنه خارج هذا التفسير ، فلا يمت إليه بصلة .

---

(١) سنشير إلى هذا الموضوع مرة أخرى فى الفصل الثانى من الباب القادم .

٤ — وأخيراً ننظر فى محاولة بينيه[١] : فى هذه المحاولة اهتم الباحث بالفنان نفسه ليقدم لنا صورة واضحة القسمات إلى حد بعيد ، نشهد فيها الفنان وهو يمارس عملية الإبداع . واستعان على ذلك بالاستبار الشخصى[٢] . وقد اشترط بينيه لنجاح الاستبار وجعله محقق الفائدة ألا يعرف الأديب المستبر شيئاً عن مهمته ، حتى لا تتدخل فى الموقف عوامل غريبة عنه تزيده تعقيداً وتجعل الخطأ ميسوراً . ولذلك نراه يلقى على الأديب أسئلة مقتضبة ، وينثرها فى ثنايا حديث يستغرق ساعتين ، حتى لا يبدو بينها نوع من التماسك يجعل الأديب يتنبه إلى ما وراءها . وقد استمر بينيه يعقد مع هرفيو P. Hervieu أديبه المختار ، سبع جلسات من هذا النمط ، جمع فيها مادة طيبة للبحث واستخدمها فى تصوير لوحته .

ومما لاشك فيه أننا هنا بصدد محاولة على غاية من الأهمية ، فالباحث على صلة بالمبدع نفسه ، على صلة بالإبداع فى صورته الحية ، فلئن قيل إن المسودات مشكوك فى قيمتها العلمية إلى حدما ، لأن فى نفس الفنان مسودات أخرى للقصيدة نفسها لم تظهر ، وكثير من العبارات نشطبها فى ذهننا قبل أن نثبتها على الورق ، وإن المسودة لتحتاج لكى تفهم أن توضع بين عدد واف من مسودات أخرى للشاعر نفسه كيما تستحيل إلى عملية وتبدو كلحظة فى سياق حى ؛ إذا كانت هذه الأسباب وأمثالها تبيح الشك فى قيمة المسودات التى اعتمد عليها ريدلى فإنها تتلاشى إزاء محاولة بينيه ، إذ يتصل فيها بالمبدع الحى . وهى من أسبق المحاولات فى هذا الميدان وأشدها جرأة ، وأشدها حرصاً

---

(١) Binet, A. "Portrait Psychologique d'un Homme de Lettres", "*Philosophes et Savants Français*" D. Essertier, vol. IV; Paris : Alcan, 1920. p. 25.

(٢) استخدم الدكتور يوسف مراد والأستاذ أحمد زكى هذا اللفظ للدلالة على الاختبار الشخصى عن طريق إلقاء أسئلة . (مجلة علم النفس . فبراير ١٩٤٨) .

وورد فى هامش مقال ماى سميث وأحمد زكى ما نصه : « الاستبار الشخصى interviewing من سبر وأسبر واستبر الجرح أو البئر أو الماء : امتحن غوره ليعرف مقداره . واستبر الأمر جربه واختبره . والعبارة « الاستبار الشخصى» تفضل الاصطلاح الشائع : « الاختبار الشخصى » إذ أن لفظ اختبار فى اللغة العربية يستخدم الآن لترجمة test » . ص ٣٨١ .

على الدقة العلمية فى وقت معاً [١]

أراد بينيه أن يتعرف على دقائق عملية الإبداع ، فقصد إلى ذلك من ناحيتين :

أولاهما : حركات الفنان فيما يتعلق بفنه ، هل يكتب فى أوقات معينة بنظام ودقة ، أم ينتظر اللحظات الخصبة دون أن تكون له سيطرة عليها ؛ هل يشتغل بعمل واحد حتى ينتهى منه أم تدهمه لحظات الإلهام فتضطره إلى الاشتغال بأكثر من عمل واحد فى وقت واحد ؛ وقد وجد الباحث أنه بصدد أديب منتظم ؛ لا يتوزع بين عدد من الأعمال المختلفة ، بل يشتغل بعمل واحد حتى ينتهى منه، وإذا بدأ الكتابة فهو يعرف أين ينتهى ، وهو يقرر كتابة عدد معين من الأسطر فى اليوم ولا يحيد عن هذا القرار ، وهو يقرر أنه يعمل كل يوم عدداً معيناً من الساعات فى إبداعه فينفذ ذلك عدة شهور دون أن يحيد عنه ، وهو يبدأ عمله كل يوم فى تمام الواحدة بعد الظهر وينتهى فى السادسة إلا ربعاً ، وهو على كل حال صورة أخرى للفيلسوف كنت E. Kant ، ولكن فى عالم الفن .

والثانية : الشروط أو الظروف الذهنية التى تحيط بمقدم الأفكار ؛ وهنا يصل الباحث إلى ملاحظات هامة فالأديب لكى يجد العبارة التى سيكتبها يحاول أن يلفظها ، ويكفى بالطبع أن يلفظها لفظاً باطنياً ، المهم أن الأفكار لابد أن تكتسى ثوب الألفاظ ، ثم إن هناك نوعاً من الميميكا يساعد الأديب على بلوغ هذه العبارات الملفوظة أو بعبارة أخرى يعبرُ به من المعانى المهوشة إلى المعانى المحددة فى ألفاظ ، وإذا بلغ الفنان إحدى العبارات فإنها تحول بينه وبين التقدم إلى عبارة أخرى فيتخلص منها بأن يكتبها ، ومن ثم فهو يردد فى ذهنه عبارة واحدة فى كل خطوة ، وهذا يمكنه من أن يوليها من العناية قسطاً وافراً .

---

(١) يلاحظ أن بينيه هو رائد « الاختبارات العقلية » mental tests ، ومحاولته وضع صورة واضحة المعالم للفنان تتفق واتجاهه الذى انتهى به إلى هذا الابتكار .

وإذا كانت الناحية الأولى من الاستبار تدلنا على شيء فإنما تدلنا على إرادية عملية الإبداع عند هذا الأديب الذى نحن بصدده[١] ، كما أن الجهد الشعورى الذى يبذله للعثور على الألفاظ والعبارات مستعيناً فى ذلك بالميميكا دليل واضح على هذه الصفة للإبداع عنده . ولكن من الخطأ طبعاً أن نظن كل الفنانين بهذه الحال فقد كان ألفونس دوديه A. Daudet نهباً للحظات الإلهام المفاجئة إذا دهمته اللحظة يندفع يكتب فى حمى فلا يتوقف أبداً ، ويلعن المساء إذا أتى بظلامه ولكنه يواصل الكتابة ، ويستنفد معظم الوقت المخصص لنومه ، وقد يذهب عنه الإلهام فجاءة كما دهمه ، فإذا هو متوقف عن الكتابة ينتظر اللحظة القادمة وقد لا تطرأ قبل سنوات . كذلك الحال فيما يتعلق بالتعبير ، ليس كل الأدباء كهذا الأديب ، ليسوا جميعاً يبذلون الجهد الشعورى للفوز بالعبارات ، بل منهم من تسيل العبارات عنده إذا ما لمس قلمه الورق ، ومنهم من يتلقى العبارات كأنما يمليها عليه شخص « آخر » ، وما عليه إلا أن يصغى .

ماذا نستخلص من هذه الدراسة إذن ؟نستخلص منها أن الأدباء أصناف ونحن هنا بإزاء صنف منهم ، ويمتاز هذا الصنف بمجموعة من المظاهر تصطبغ بها عملية الإبداع عنده يمكن أن نجمعها تحت صفة « الإرادية » ، وفى مقابل ذلك يوجد صنف آخر هو صنف اللاإراديين ، وفعل التعبير عند الإراديين يكون فى الغالب من صنف معين أيضاً نطلق عليه اسم اللفظيين[٢] ، بينما يكون اللاإراديون من حيث التعبير « كتابيين »[٣] أو « سمعيين »[٤] . وعلى رأى بينيه أن دراسته التجريبية تكون بهذا الشكل قد حققت ما يرجى من كل دراسة تجريبية فى العلم . لأنه لما كان التنظيم هو أوضح مميزات الدراسة العلمية ، فإن التجريب يعيننا على ذلك بأن يمكننا من التصنيف . وقد قصد بينيه فعلا إلى

---

(١) يمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى المرجع الآتى :
الخولى (أمين) « فن القول » . القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٤٧ . ص ٥٥ .

(٢) articulateurs

(٣) graphistes

(٤) écouteurs

التصنيف ، وسبيل ذلك ميسور لا يزيد على تجميع الظاهرات المتشابهة فى أكوام أو مجموعات ، أما ما وراء هذه الظاهرات نفسها ، أما تفسيرها ، كيف تحدث على هذا النحو ، فهذا ما لم يتقدم بينيه نحوه .

ومن الجلى أن مثل هذا الموقف يدل على أن صاحبه من ذوى النظرة التقليدية للعلم ، التى ترى أن هدفه التصنيف ومنهجه الاستقراء ، ويكون بالتقدم من الجزئيات إلى الكليات . أما اعتبار هذه الجزئيات مظاهر[1] لعمليات متكاملة ، واعتبار مهمة البحث العلمى تفسير هذه الجزئيات بتعيين دلالتها فى الكل الدينامى ، فذلك شىء آخر لا سبيل إلى العثور عليه فى الصورة التى رسمها بينيه للأديب . والواقع أن هذه الصورة تدل على أن صاحبها يرى مهمة العلم تنحصر فى الوصف دون التفسير .

بانتهائنا من مناقشة بينيه ، نكون قد أتممنا مناقشة معظم المحاولات الحديثة[2] لدراسة الإبداع الفنى على أسس علمية ، ناقشناها من حيث المنهج وما أدى إليه من نتائج زائفة بالنسبة للفن وبالنسبة للحياة عامة . ومن الجلى أن معظم هذا الزيف مرجعه إلى النزعة الآلية التحليلية التى تشيع عندهم جميعاً ، سواء منهم من تعلق بمذهب سابق على التجربة أم من قصد إلى التجربة مباشرة ولم يجعل منها وسيلة للتبرير . الكل تشيع عندهم هذه النزعة وتظهر بمظاهر مختلفة لكنها جميعاً صادرة عنها ، فالتعليل بمبدأ زائد عن « الكل » والتشيؤ والقول بالملكات واعتبار القانون مفسراً لمظاهر السلوك الجزئية — على الأقل فى المرحلة الحاضرة — والتصنيف . كل أولئك مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة هى النزعة الآلية التحليلية واعتبار الاستقراء هو المنهج العلمى دون سواه .

ولقد بينا فى الفصل الثانى من هذا الباب خطأ الاعتماد على هذا المنهج ،

---

(١) aspect

(٢) سوف نقدم فى نهاية هذا البحث ملحقاً بمجموعة الدراسات العاملية التى بدأها جيلفورد ومجموعة من تلامذته وزملائه عام ١٩٥٠ . (الطبعة الثانية)

وسنقدم بعد ذلك ملحقاً آخر بالاتجاهات الرئيسية التى سادت فى بحوث الإبداع منذ سنة ١٩٥٩ إلى سنة ١٩٦٨ .

كما بينا أيضاً خطأ إساءة الظن بالتجربة بوجه عام لا لشيء إلا لأن اسمها اقترن في بحوث القرن الماضي بالاستقراء الذي تبين فشله . وما دام الأمر كذلك ، وما دمنا قد أثبتنا للمنهج التجريبي أحقيته على أساس النظر في أخطاء الماضي وأسبابها وتوضيح موقفنا الحاضر وكيفية تدخله في توجيه منهجنا على أساس فروض أقرب ما تكون إلى الحياة التي تمتاز أول ما تمتاز بالتكامل والدينامية ، فلا بأس علينا إذن من التقدم بمحاولة لدراسة مشكلة الإبداع على أساس المنهج التجريبي الموجه دون أن يقوم ما يبرر الشك في قيمة المحاولة من حيث علميتها ولا من حيث جدواها . والشيء الذي نريد أن نقرره أننا لا نجد أي أساس مقبول لهذا التناقض المزعوم بين المنهج العلمي وبين هذه الأعماق التي يستلهمها الفنان .

تلخيص

قدمنا لهذا الباب بفصل نعالج فيه مشكلة الصلة بين الفن والحياة ، فبدأنا بعرض آراء المفكرين الذين تناولوا هذا الموضوع وكانت لآرائهم صبغة سيكولوجية ، وأهمهم أفلاطون وأرسطو وشوبنهور ولالو ودى لاكروا ؛ وقد لاحظنا أن أفلاطون يكشف فى بعض أحاديثه عن إيمان عميق بقيام صلة وثيقة بين الفن والحياة لكنه من ناحية أخرى يجعل منبع الشعر مبدأ متعالياً ، ويرفض إبقاء الشعراء الغنائيين فى جمهوريته ، أما أرسطو فقد آمن بصلة الفن بالحياة وحاول الكشف عنها فى حديثه عن المأساة ، فهى معقودة من ناحية الإبداع ومن ناحية التذوق على السواء . غير أن شوبنهور قد تورط فى تناقض يشبه تناقض أفلاطون ، فهو من ناحية يرى الفن تعبيراً عن إرادة الحياة ، ومن ناحية أخرى يراه وسيلة للفرار من قبضة هذه الإرادة إلى سلام النيرفانا أوالعدم. وبالمثل لالو يثبت الصلة ثم ينفيها، فهو يثبتها بأن يعدد مظاهرها المختلفة وبأن ينظر فى أهم الموضوعات التى تشغل الفنانين فيجدها كلها تدور حول الحب ؛ والحب جوهر الحياة الاجتماعية ، لكنه يعود فيقرر أن مهمة الفن فى الحياة تنظيم الترف فى حين أن الناحية الجادة تعتمد فى تنظيمها على الأخلاق . كذلك دى لاكروا ، يرفض كل النظريات التى تتصور منبع الفن فى ناحية دون سواها من نواحى نشاطنا الحى ، ويقرر أن الفن إنما ينبع من نشاطنا ككل ، ومع ذلك فهو يقرر أن الفن لحظة نتوقف فيها عن مواصلة الكفاح المرهق طلباً للراحة ، وإذا كانت الحياة فى أصلها هى هذا الكفاح فلاشك أن الفن هنا مضاد للحياة .

وقد لاحظنا هذا التناقض الذى تورط فيه أولئك الباحثون جميعاً — عدا أرسطو — ، وأرجعنا ذلك إلى خطأ منهجى ، وحاولنا أن نستقصيه ثم نقدم الردود على آرائهم الواحد بعد الآخر . ثم لا حظنا وجود تشابه بين أخطاء المفكرين المحدثين ، فكان علينا أن نفسر هذه الظاهرة ، ونعنى بها الفصل بين الحياة الجادة وبين الاستمتاع ، والربط بين الاستمتاع والفن ، وبالتالى الفصل بين الفن

والحياة . وقد أرجعنا الاتفاق الواضح على هذا الخطأ إلى أصوله الاجتماعية . وكان كل ما يهمنا فى هذا العرض والنقد الكشف عن اتفاق المفكرين جميعاً على قيام الصلة الوثيقة بين الفن والحياة ،وقد وضح ذلك فى مقدماتهم جميعاً ، والمفكر يعتمد فى مقدماته على شهادة الواقع ، أما النتائج التى يحاول الوصول إليها بعد ذلك فتتوقف على منهجه وهذا شيء آخر نناقشه فيما بعد .

على أننا رأينا أن نُتبع هذه الفقرة بفقرة أخرى نُشهد التاريخ فيها على قيام الصلة بين الفن والحياة الاجتماعية ، وقد اخترنا لذلك مرحلة ماضية لأننا نستطيع أن نكون أكثر وعياً بالماضى منا بالحاضر ، واخترناها مرحلة فى تطور مجتمع ذى معالم واضحة إلى حد لا بأس به هو المجتمع الأثينى ، فقارنا بين حياته وفنه فى القرن الخامس وبين حياته وفنه فى القرن الرابع ، وأوضحنا كيف أن فن فيدياس وسوفوكل تعبير صادق عن الحياة فى القرن الخامس ، وكيف أن فن بركستيل ويوريبيد يشبه تمام الشبه نوع الحياة التى سادت فى القرن الرابع .

ثم مضينا بعد ذلك نتعمق المشكلة ، فوجدنا أن أهم ميزات الحياة وأوضحها السعى المتصل نحو تحقيق التكيف ، وليس النشاط الإبداعى رغم تعقده الشديد سوى عملية متجهة نحو هذا الهدف أيضاً . فهى مدفوعة فى نفس الاتجاه الذى تتقدم فيه الحياة ، والمهم أن نتبين كيف تجرى هذه العملية ، وهذا هو موضوع دراستنا ، التى سوف نقيمها على أساس منهج تجريبى .

غير أن هذا الحديث عن منهج تجريبى للكشف عن ديناميات الإبداع الفنى يستلزم مقدمة ومناقشة ، نظراً لسوء سمعة علم النفس التجريبى . وبالفعل تقدمنا بهذه المناقشة فبينا كيف أن علم النفس التجريبى لم يحقق الغرض المنشود منه حتى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن لأنه كان يستند فى أساسه إلى فكرة زائفة عن طبيعة الحياة وطبيعة العلم ، وأوضحنا بأمثلة من تاريخ البحوث السيكولوجية فى القرن الماضى كيف أثرت هذه الفكرة تأثيراً سيئاً لدى المثقفين وأشاعت بينهم أن المنهج التجريبى عاجز عن إدراك الحياة النفسية فى أعماقها ،

لأنهم لم يجدوا فيه ما يفسر أبسط تجاربهم التى يحيونها ، بل لقد عمموا رأيهم هذا على البحوث النظرية أيضاً لأنها كانت هى الأخرى واقعة تحت تأثير الفكرة الزائفة مما ساعد على انتشار الرأى الانهزامى القائل بأن الحياة مستعصية على العلم ، وأن للعلم ميادين معينة يستطيع أن يغزوها وميادين أخرى ليس له عليها من سلطان[١] . والواقع أن المنهج التجريبى فى حاجة إلى أن توجهه فلسفة رشيدة ، تؤمن بأن أخص خصائص الحياة النفسية هى أنها كل دينامى ، وبأن الطريق إلى العلم بالمركبات أو الكليات لا يكون بتفتيتها ثم عقد الصلات بين أجزائها ، لأن الأجزاء من حيث هى أجزاء ليس لها وجود إلا بالكل ، فالقضاء على الكل ، قضاء على كيانها .

كيف السبيل إلى هذا المنهج ؟ السبيل إليه هو بالعدول نهائيًّا عن القول بأن الاستقراء وسيلتنا الفذة إلى العلم ، وبالتالى البدء بتكوين فكرة عامة وصياغتها فى صورة الفرض الذى يمكن أن يفسر الظاهرة ككل ، واختبار هذا الفرض بالتجربة ، فإذا أثبتته التجربة فقد توصلنا إلى نظرية أو قانون ؛ والواقع أن الزعم القديم بأن التجربة هى صاحبة القول الأول والأخير فى العلم ناقص ، وينبغى أن نكمله بقولنا إنها تتعاون والفرض تعاوناً وثيقاً جدًّا .

على أننا وقد نظرنا فى مشكلة المنهج لنعيد الثقة بالمنهج التجريبى فى البحوث السيكولوجية ، وألقينا اللوم على باحثى القرن الماضى باعتبارهم مسئولين بمنهجهم التحليلى القائم على فلسفة آلية عن إساءة الظن بعلم النفس التجريبى ، لم يكن لنا بد من النظر فى موقف الباحثين فى القرن الحديث ممن عالجوا مشكلة الإبداع ، لنرى إلى أى مدى يمكن اعتبارهم مسئولين هم أيضاً عن هذه النظرة المتشائمة . فعرضنا لأشهر الباحثين وعلى رأسهم أصحاب التحليل النفسى ، ودى لاكروا

---

(١) يعتبر هنرى برجسون H. Bergson الفيلسوف الفرنسى المثالى من المعبرين الرئيسيين عن هذه الفكرة الانهزامية . وينحو نحوه فى هذا الصدد فلاسفة الفاشية وعلى رأسهم أوزفلد اشبنجلر O. Spingler والفلاسفة الوجوديون ومن أشهرهم سارتر J.P. Satre (وبوجه خاص فى السنوات القليلة التى تلت الحرب العالمية الثانية) وأصحاب النزعة الشخصية Personnalisme ونذكر من بينهم مونييه Mounnier و بودوان C. Baudouin

وريدلى وبينيه . ولم نهتم بآرائهم بقدر ما اهتممنا بالكشف عن مناهجهم التى أدت بهم إلى هذه الآراء . وقد وجدنا أنهم جميعاً لا يزالون يحتفظون بآثار من المنهج التحليلى القديم ، ومن ثم فقد أتت نتائجهم مخيّبة للآمال . هذا إلى أن فرويد والفرويديين ويونج ودى لاكروا لم يحترموا التجربة العلمية بالقدر الكافى ، فى حين أن ريدلى وبينيه حسبا أنها كل شىء . والنتيجة عجزٌ عن تفسير عملية الإبداع ، إلا إذا ارتضينا العسف الشديد من جانب أصحاب التحليل النفسى ، أو الوقوف عند حد الوصف والتصنيف عند الآخرين دون التقدم إلى التعليل .

الباب الثانى

محاولة

لتفسير ديناميات الإبداع فى الشعر
على أساس المنهج التجريبى الموجه .



« ونحن على يقين من طريقنا لا من موقفنا »

ف. بيكون



مقدمة

المشكلة التى نريد أن نعالجها فى هذا الباب هى ، كيف ينشئ الشاعر قصائده ، أو بعبارة أخرى ، ما هى خطوات الشاعر التى يتخذها فى عملية الإبداع وكيف تتحدد وما هى العوامل التى تساهم فى تحديدها وكيف يمضى هذا التحديد .

ونحن نرى أن هذه المشكلة على جانب كبير من الأهمية ، ومن شأن الحل الذى يوضع لها أن يفتح الطريق إلى حلول لمشكلات أخرى على جانب من الأهمية ، كمشكلة العبقرية وعلاقة العبقرى بمجتمعه ، والعوامل المحددة لاتجاه العبقرية كأن تكون فنية أو سياسية . كذلك يمكن على هذا الأساس تكوين رأى واضح فى مهمة الفنان فى الحياة الاجتماعية ، ولا سيما فى الصراع الباطنى الذى يكاد أن يمزق الحياة بين التغير والثبات . بل ربما أمكن على هذا الأساس أيضاً ، النظر فى مشكلة فلسفية لها خطرها ، ألا وهى مهمة الفن فى الحضارة بوجه عام .

ومن الجلى أننا لن نتمكن من بحث هذه المشكلات جميعاً ، فإن لبحثنا حدوده السيكولوجية التى لن يتعداها إلا بالقدر اللازم لإتمامه وجعله بحثاً متكاملا . غير أننا نرى أن هذا البحث حتى فى هذه الحدود الضيقة نفسها يمكن أن يقدم أساساً علمياً صالحاً لأن تقام عليه هذه الدراسات الاجتماعية والفلسفية البالغة الأهمية ، وربما كان هذا هو المصدر العميق لاهتمامنا بالبحث.

ولقد تحدثنا فى الفصل الثانى من الباب الأول عن المنهج التجريبى الموجه على أساس فلسفة تكاملية دينامية ، وقلنا إننا نزمع القيام بدراستنا مستعينين بهذا المنهج ، وفصلنا القول فيه ، فأوضحنا خطأ اعتبار التجربة وحدها أو الوقائع هى كل شئ فى المنهج التجريبى ، وبينا كيف أن التجربة فى حاجة على الدوام إلى فكرة عامة توجهها ولا تزال تثرى منها ، وأن البناء العلمى أو النظرية نتاج

التفاعل المتبادل بين هذين الجانبين الجوهريين فى المنهج . وقلنا إن خطوات المنهج على هذا الأساس هى :

(ا) الفكرة العامة الساذجة . (وهذه مستمدة من المشاهدات العابرة) .
(ب) تكوين فرض عامل .
(حـ) اختبار الفرض بتجربة حاسمة .

والشىء الذى لا يزال فى حاجة إلى الإيضاح هو الفرض العامل . فهل كل فكرة تطرأ على ذهن الباحث أو المشاهد حتى ولو لم يكن أصلا مهمًا بموضوع البحث يمكن اعتبارها فرضاً عاملا يجرى اختبارها بتجربة حاسمة ؟

شروط الفرض العامل :

الواقع أن الفرض العامل ينبغى أن يتوفر فيه شرطان على أقل تقدير :

فأولا : يجب أن يكون هو وحده الفرض الذى يستطيع أن يفسر الظاهرة موضوع البحث ، على ضوء فلسفة الباحث : المستمدة من فلسفة العلم السائدة لدى الباحثين المعاصرين .

وثانياً : يجب أن تتحقق فيه صفة الاقتصاد ، أى أن يكون بمثابة قاعدة يمكن أن تتسع لتفسير عدة ظاهرات جزئية ، فيقرب بينها ويلغى ما يتراءى بينها ن اختلاف ، وبذلك يقترب من التنظيم الذى هو هدف العلم[١] . وللتجربة بعد ذلك أن تحد من إساءة استعماله بالتعسف أو التبرير أو ما إلى ذلك . والشرط الأول فى غير حاجة إلى التوضيح ، فإن أى فرض يسقط بمجرد ظهور فرض آخر يكون أكثر اتفاقاً منه مع التجربة ومع الفكرة العامة عن موضوع البحث . أما الشرط الثانى فربما كان فى حاجة إلى شىء من الإيضاح .

---

(١) بعد أن انتهى الباحث من هذا البحث ومن مناقشته ، تيسر له الإطلاع على الكتاب التالى :
Einstein, A. & Infeld, L. *The Evolution of Physics*, Cambridge : Univ. Press , 1938.
وفى هذا الكتاب توضيح وتنمية قيمة لهذا الرأى . مقرونة إلى الاستشهاد بوقائع هامة فى تاريخ الفيزيقا .

الواقع أن الفرق الأكبر بين المعرفة العلمية والمعرفة غير العلمية أن الأولى تبدو أكثر انتظاماً وبالتالى أكثر اقتصاداً ، لأن الأولى تحاول أن تنظم عدداً كبيراً من الظاهرات فى عدد صغير من القوانين أو النظريات ، بحيث إن هذه القوانين أو النظريات تشبه أن تكون مفاتيح إذا استخدمناها اهتدينا إلى عدد وافر من الموجودات فعرفنا علة سلوكها على هذا النحو أو ذاك .

وعلى هذا الأساس تكون مهمتنا ، أو مهمة الباحث العلمى بوجه عام ، أن يجد النظام الذى يستطيع أن يضم أكبر عدد ممكن من الظاهرات موضوع البحث . ومن هنا فرّق لفين بين اللغة العلمية واللغة العادية التى تلوكها ألسنتنا فى حياتنا اليومية ، فالأولى تفسر فى حين تقتصر الثانية على الوصف . ذلك أن اللغة العادية تحدثنا عن الظواهر كما ندركها هذا الإدراك الساذج العام ، بينما اللغة العلمية تعبر عن هذه الظواهر فى حدود الأسس الدينامية التى تنتظمها ، مما دعا لفين إلى تسمية اللغة العادية باللغة الفينوتيبية ، ولغة العلم باللغة الجينوتيبية . فبالتعبير الفينوتيبى يعنى لفين وصف التجربة بلغة عادية ، أى اللغة التى تصف الظواهر ، وبالتعبير الجنوتيبى يعنى اللغة التى تحاول أن تبرز ديناميات الموقف ، أى تحيل الموقف إلى مجموعة من القوى بينها تأثير وتأثر[1] . فالحرب والإضراب يختلفان من الناحية الفينوتيبية فى حين أنهما متشابهان من الناحية الجنوتيبية لأنهما يمثلان صراعاً بين بعض القوى . وسلوك المنتشى وسلوك المضطرب لا فرق بينهما جينوتيبياً ، وإن كانا مختلفين فينوتيبياً .

على أساس هذه التفرقة نستطيع أن نفهم الشرط الثانى من شرطى الفرض العامل . فهذا الفرض يجب أن يقام فى حدود جينوتيبية . وربما أمكن الآن أن نزداد فهماً لأسباب رفضنا محاولات التصنيف التى قام بها بعض الباحثين ممن عرضنا لآرائهم ، فإن التصنيف بوجه عام يقف عند حدود الظاهرات ، ولا ينظمها فى حدود دينامية ، بل يقتصر على تجميعها . ولا يفهم من ذلك طبعاً أن الحدود الجينوتيبية صادقة صدقاً مطلقاً ، بحيث إذا وقف عليها الباحث

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣٤ . Brown, J.F. 1936.

كان حتماً على الآخرين أن يقبلوها، بل هى تابعة لمسلَّمة كبرى (أو عدد من المسلمات) يقوم عليها الميدان كله ، حيث يجرى الباحث بحثه . فنى بحثنا مثلا نجد أن الحدود الجينوتيبية التى سنقيم على أساسها فروضنا متأثرة بتلك المسلَّمة الكبرى وهى أننا فى ميدان الأبحاث السيكولوجية لسنا بصدد « نفس » ، وإنما نحن بصدد « نشاط نفسى » أو « سلوك » ، ومن هنا يجب أن تكون حدودنا الجينوتيبية دينامية ، أى عمليات تنبئ عن تغير وليست أشياء تنبئ عن ثبات كالتعليل بالطبائع . وقبول هذه الحدود يستلزم أولا قبول المسلمة الأولى . ومن ناحية أخرى ، تستلزم إقامة الفرض على هذا الأساس إلماماً بهذه المسلمة ومبرراتها ، أو بعبارة أخرى تستلزم إدراكاً شاملا للأسس التى يقوم عليها بناء هذا العلم .

والواقع أن السبيل إلى الفرض العامل شاق على عكس ما قد يبدو لأول وهلة ، وما كان لفرض النسبية أن يرد إلا إلى ذهن متوقد كذهن أينشتين قد ألم بموضوع البحث خير ما يكون الإلمام وأدرك أعماقه خير ما يكون الإدراك . ولذلك نجد هذا الفرض يثبت للتجربة الحاسمة ، ويكشف عن خصوبة وقدرة فائقة على النمو .

الفصل الأول

العبقرية

مسلّمة عامة – قيمة هذه المسلّمة – الشرط الأول لقيام الشاعر – الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى – فرض نحن – منشأ العبقرية – الحواجز والمسالك فى حالة النحن أو حدود التكيف الاجتماعى – رأى كرتشمر – التحقيق التجريبى – الأساس الدينامى للنحن – تلخيص .

١ – مسلّمة عامة :

إذا كنا نقصد ببحثنا هذا القيام بدراسة سيكولوجية لعملية الإبداع ، فمعنى ذلك التسليم بأن الإبداع ظاهرة سلوكية ، باعتبار أن السلوك هو موضوع علم النفس[١] .

ولما كانت ظاهرات السلوك لابد أن تحدث فى مجال[٢] ، فلابد أن تكون الخطوة الأولى فى دراستنا للإبداع تقرير أنه يحدث فى مجال .

٢ – قيمة هذه المسلمة :

هناك قاعدة لها رنين الحكمة ، تقول إن ما يفسر كل شىء لا يفسر أى شىء ، وإن المفتاح الذى يفتح كل الأقفال لا يمكن الاعتماد عليه . ويُضرب المثل فى هذا الصدد بفلسفات العلة الأولى وما اليها . وفى المسلمة التى قدمناها ، من التعميم ما يغرى بتطبيق هذا القول عليها . غير أن خطأ هذه المحاولة يتضح إذا ما حددنا المقصود بمجال الظاهرة . والمقصود بمجال الظاهرة السلوكية مجموعة العوامل التى تؤثر فى اتجاهها وفى شدتها ، سواء أكانت هذه العوامل مشعوراً بها أو غير مشعور بها .

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٢٥ . Koffka, K.

(٢) المرجع السابق . ص ٣٢ .

فإذا حددنا « المجال » هذا التحديد ثم نظرنا إلى هذه المسلمة باعتبارها الخطوة الأولى نحو دراسة الإبداع ، وقارنا بين موقفنا من عملية الإبداع على هذا الأساس ، وموقف غيرنا من الباحثين ، برزت أهمية هذه المسلمة ، واستطعنا أن نتبين قيمتها . فإن أوضح ما تقرره هذه المسلمة أن ظاهرة الإبداع مشروطة وليست كما يحب بعض المفكرين أن يشيعوا أنها :

« تطلع . . . كأنها سحابة تقبل من الأفق
إنها نمو فجائى فى حقول الفضاء . . . »[1]

ولقد كان فرويد ويونج على وشك أن يقررا فكرة أن الإبداع ظاهرة مشروطة ، ومجرد تقدمهما لدراسة الإبداع دراسة علمية يحمل فى طياته هذا المعنى ، غير أن النتائج التى أفضى إليها منهجهما فى البحث أغرتهما بالرجوع إلى الرأى التقليدى الذى يحيط الإبداع بهالة من الغموض يشيع فيها التقديس[2]. ونحن نرى من جانبنا أن إجلالنا العميق للإبداع الفنى ليس من شأنه أن يحملنا على التخلى عن الرجاء فى إخضاعه للبحث العلمى الدقيق مهما بدا هذا الإبداع غامضاً أو مدهشاً . فإيماننا بالعلم يحملنا على الإيمان بإمكان تفسير أية ظاهرة تفسيراً علمياً .

بهذه المسلّمة إذن نقرر أننا نخالف الرأى الشائع ، الذى يجعل الإبداع الفنى ظاهرة غير مشروطة . أفنعنى بذلك أن الإنسانية ظلت مخطئة إلى وقتنا هذا فى نظرتها إلى نفسية الشاعر ، ونحن نوشك أن نصحح خطأها ؟ كلا .

فالواقع أن الرأى الشائع له نصيب من الصحة ، لكنه مهوش ينقصه التحقيق الدقيق . وسنرى فى مواضع قادمة ، أن صحة هذا الرأى تتمثل فى كون بعض ما يرد على الشاعر فى لحظات الإبداع يرد من منابع يجهلها الشاعر نفسه ويكون وروده فجائياً ، وهذا ما يعبرون عنه « بالإلهام » ، غير أننا سنرى أن لحظات الإلهام ليست كل شىء فى عملية الإبداع الفنى . إنما الإبداع

---

(١) من قصيدة للشاعر ساشفرل سيتول S. Sitwell

(٢) سويف (مصطفى) ١٩٤٦ . المرجع السابق ذكره .

عملية معقدة غير متجانسة .

على أن قيمة مسلمتنا لن تتضح بجلاء إلا إذا بينا كيف نفيد منها فى إقامة فرض عامل .

٣ ــ الشرط الأول لقيام الشاعر :

لا يمكن تفسير ظاهرة الإبداع من داخل الشاعر فحسب . « فالحساسية الخاصة » و « القدرة الانطباعية » و « القدرة الفائقة على البناء » أو « القدرة الفائقة على الحدس » وسائر الخصائص التى يلجأ إليها دى لاكروا وبرجسون[١] لتفسير الإبداع الشعرى لا تجدى إذا كنا لا نريد الاقتصار على إيراد وصف فينوتيبى للشاعر . أضف إلى ذلك أننا هنا بصدد حدود لا تفسر بقدر ما هى فى حاجة إلى التفسير . على أن دى لاكروا عاد فوجد رابطة بين الشاعر والمجتمع عندما قرر أن المجتمع هو صاحب الرأى الأول والأخير فى الحكم على العمل الفنى بأنه عبقرى أو غير عبقرى[٢] . لكنه لم يبين السبب الرئيسى الذى من أجله يصدر المجتمع حكمه للفنان أو عليه ، وقد كان يحتمل أن يعثر على الخطوة الأولى فى تفسير العبقرية لو أنه حاول أن يتعمق هذا الحكم وأسسه السيكولوجية .

ونحن نفترض أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور « علاقة معينة » بينه وبين مجتمعه . وهنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التى تقضى بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها . لكن ما هى حدود هذا المجال ، ماذا نقصد بحديثنا عن مجتمع الشاعر ، وماذا نقصد بقولنا « علاقة معينة » ؟ .

سنجيب على هذه الأسئلة بعد قليل . أما الآن فنريد أن نبين أن هذه البداية فى تفسير الإبداع قد التقى عندها معظم الباحثين . فثاولس R.H. Thouless يرى أن الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفنى ، سواء أكان إبداع قصيدة أم إبداع صورة أم كان غير ذلك ، هى الكشف عما شهده الشاعر من

---

(١) سنعرض لرأى برجسون فى الفصل الثالث من هذا الباب .

(٢) المرجع السابق ذكره . Delacroix, H. 19

نقص فى بيئته وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذى يرضيه ، ويقرر أن الإبداع نشاط اجتماعى من بعض نواحيه ، وأن الفنان إنما يريد به أن يوقظ بعض استجابات معينة فيمن يشهد فنه[١] . ويرى كودول C. Caufwell أن حجر الزاوية فى تفهمنا للإبداع الفنى هو تتبع عملية التغيير التى يمارسها الشاعر بالنسبة لجموع الأنا المحيطة به . بل إن تتبع هذه العملية هو حجر الزاوية فى فهم الإبداع أيًّا كان علميًّا أم فنيًّا ، غير أن العالم يقصد إلى التغيير فى العالم المحسوس ، أما الفنان فيقصد إلى التغيير فى وجدان أبناء مجتمعه ، والشىء الذى ييسر لهذا التغيير أن يأخذ مجراه هو وجود تشابه بين أحاسيسنا نحن أبناء المجتمع الواحد[٢] . وفرويد نفسه عندما لجأ إلى اللاشعور ليجد فيه منبع الإبداع لم يستطع أن يقتصر عليه وحده ، فجعل الأنا الأعلى[٣] وهو صوت المجتمع فى نفوسنا هو صاحب القول الفصل فى رضاء المبدع عما أبدع ، والقوالب هى وسيلة الأنا الأعلى التى يفرض بها نفسه على الإبداع ، ولولا ذلك لما كان هناك أدنى فرق بين أحلام اليقظة والإبداع الفنى . وقد أسهب هانز ساكس القول فى توضيح هذه الناحية . كذلك يونج ، تبدو وقفته عند علاقة الفنان بالمجتمع أوضح من وقفة فرويد ؛ فتفرقته بين نوعى اللاشعور ، اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى ، واعتباره الأخير مصدر الإبداع فى روائع الفن ، وتعليقه مثل هذا الإبداع على الأزمات الاجتماعية الحادة ، وانهيار رموز المجتمع ، وتحرك اللاشعور الجمعى لإعادة الاتزان حيث إن مهمته تعويضية ، ورموز « النماذج البدائية » الموروثة[٤] وتعلق الشاعر ببعضها ، كل أولئك دليل على أنه يعتبر الكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر والمجتمع خطوة هامة فى تفسير عملية الإبداع الفنى .

من ذلك يتبين أن الخطوة الأولى فى الكشف عن عبقرية الشاعر ، وعن

---

(١) Thouless, R.H. *General & Social Psychology* London : Univ. Tut. Press, 1945. p. 467.

(٢) Caudwell, C. المرجع السابق ذكره . ص ١٣٨ — ١٤١ .

(٣) super-ego, Sur-moi

(٤) Jung, C.G. *The Integration of The Personality*, p. 91.

العبقرية بوجه عام ، هى الكشف عن علاقة العبقرى بمجتمعه . والواقع أن مبحث العبقرية يقع على الحدود ما بين علم النفس العام وعلم النفس الاجتماعى .

٤ — الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى (١) :

يدرس علم الاجتماع الجماعات والمجتمعات ، أو بعبارة أخرى المجتمعات العابرة ذات التنظيم الضعيف ، والمجتمعات ذات التنظيم القوى والتى لها حظ كبير من الثبات . ويقرر أن الظاهرة الاجتماعية تندفع إلى الظهور بمجرد وجود المجتمع ، سواء أكان من النوع ضعيف التنظيم أو قويه . ومن ثم فهو يرى أن المجتمع ما زاد عن شخص واحد . لكننا لم نقصد المجتمع بهذا المعنى فى حديثنا عن العبقرية .

فقد يوجد الشخص وسط جماعة من الناس لم يعرفهم من قبل ، ولا يشترك معهم فى أداء عمل واحد ، كما يحدث عندما نركب الترام ، ثم يلقى بعد ذلك جماعة من أصدقائه ، عندئذ يمكن للملاحظ الخارجى أن يتبين الفرق بين الموقفين بملاحظة الفرق بين سلوك الشخص فى الحالتين . وعلى أساس هذا الفرق أطلق كوفكا على النوع الأول اسم « الجماعات الاجتماعية »(٢) وعلى النوع الثانى اسم « الجماعات السيكولوجية »(٣) . ويقوم الفرق بين النوعين على أساس ما أسماه يوسف مراد بدرجة التكامل الاجتماعى(٤) ، وهى تبدو فى كون الشخص أكثر قدرة على الاندماج فى هذا المجتمع منه فى ذاك . وتتحقق بدرجة مرتفعة فى النوع الثانى ، وتكون ضئيلة أو سطحية فى النوع الأول .

---

(١) يمكن لمن أراد الاستزادة فى هذا الموضوع الرجوع إلى البحث الآتى :
سويف (مصطفى) « الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى » القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩ .

(٢) sociological groups

(٣) psychological groups
المرجع السابق ذكره . ص ٤٦٩ . Koffka, K.

(٤) مراد (يوسف) . المرجع السابق ذكره .

٥ — فرض « نحن » :

وقد أبدى ڤرتهيمر M. Wertheimer هذه الملحوظة فقال : « عند ما يعمل جماعة من الناس سويّاً ، يندر أن يظلوا مجرد عدد من « الأنوات » المستقلة ، ولن يحدث هذا إلا تحت ظروف خاصة جداً . والذى يحدث بدلا من ذلك أن يصبح المشروع العام محط عنايتهم جميعاً وبالتالى يعمل كل منهم باعتباره . . . جزءاً من كل . وللك أن تتخيل جماعة من أهل الجزر فى بحار الجنوب يشتركون فى عمل جمعى ، أو جماعة من الأطفال يلعبون معاً ، عندئذ لن تجد « أنا » واقفة وحدها ، إلا تحت ظروف خاصة جداً ، وإذ ذاك قد ينقلب التوازن الذى كان متحققاً أثناء العمل الذى يسوده الانسجام ويحل محله توازن آخر (يكون مرَضياً فى بعض الحالات)[1] .

وقد استعرض المرحوم الدكتور مراد حالات مشابهة ، كموقف الشخص فى مجال الأسرة ومجال المهنة ومجال الحب ، ووجد أن ما يبديه الشخص من تحقيق للتكامل الاجتماعى فى هذه المجالات أو ما شابهها إنما يعتمد أولا وقبل كل شىء على دافع الحب . واعتبر أن هذا الدافع قائم يمارس مهمته فينا منذ الطفولة المبكرة ، وأنه هو السبب فى أن الإنسان اجتماعى بطبعه على حد تعبير أرسطو . غير أن يوسف مراد عندما قال بهذا الرأى وقف عند مستوى الظاهرات فى التفسير . ومن ثم فبالاستطاعة أن يثار ضده الاعتراض التالى . كثيراً ما يحدث أن نختلف مع بعض أعزائنا ، ويحدث أن يؤدى الخلاف بنا إلى أن نبغضهم ، ومع ذلك فإن سلوكنا يكشف عن نوع من الصراع يظهر أحياناً فى شكل سخط على أعزائنا القدامى أو حنين إليهم أو سخط على حوادث الدهر أو . . . إلخ . يمكن أن يقال رداً على هذا الاعتراض إن التناقض فى العواطف أمر نمارسه فى لحظات كثيرة ، فلا يستبعد أن نحب ونكره شخصاً واحداً . ولكن يظل الاعتراض قائماً ، فإن هذا الرد لم يزد على أن أطلق اسماً على هذه الظاهرة من ظواهر السلوك دون أن يفسرها ، واكتفى بأن قال إن هذا أمر مسلم به .

---

(١) المرجع السابق ذكره . Wertheimer, M.

غير أن وضع فرض على أساس جينوتيبي ومحاولة تحقيقه هو الوسيلة إلى التفسير العلمي . وهذا ما فعله شولته H. Schulte ، فافترض وجود حالة أسماها « حالة النحن » لدى الشخص فى المواقف التى يحقق فيها التكامل الاجتماعى . وإذا استطعنا أن نتصور « الأنا » قوة من بين القوى التى توجد فى مجال سلوكنا ، فيمكن أن نتصور « النحن » قوة من بين قوى هذا المجال تضم الأنا بحيث يصبح جزءاً من كل ، ولا يقوم كقوة مستقلة تفصلها عن سائر الأنوات حدود واضحة (كأن تبرز لدينا فى هذا الموقف حاجات(٢) تختلف عن حاجات زملائنا) . وفى هذا الموقف يكون لأرجاع الشخص صفات معينة ، وربما كان من أبرز هذه الصفات ما يكشف عنه تعبيره اللغوى ؛ فهو عندما يتحدث عن اتجاهه نحو الهدف المشترك أو العقيدة المشتركة ، لا يقول « أنا » ولكن يقول « نحن » . وهذا الضمير يكشف هنا عن حقيقة دينامية ليست مجرد « أنوات مستقلة » لكنها كل واحد ، يكون للأنا فيه دلالة خاصة كدلالة الكلمة فى النص ، فكما أن سياق النص هو الذى يحدد مدلول هذه الكلمة ، حتى إنها لتستخدم بمعان أخرى فى نصوص أخرى ، كذلك الأنا يكون له دلالة خاصة فى هذا الكل (٣) .

وحالة « النحن» هذه يمكن اتخاذها أساساً ديناميًّا لتفسير التكامل الاجتماعى ، وعلى أساسها نستطيع أن نفسر كثيراً من ظاهرات السلوك ، كهذا التناقض الذى نمارسه أحياناً فى عواطفنا نحو من كنا قد ارتبطنا بهم برابطة الحب أو الصداقة أو ما إليهما ، ونستطيع أن نفسر ظاهرة الحنين

---

(١) Schulte, H. "An Approach to A Gestalt Theory of Paranoic Phenomena", *A Source Book of Gestalt Psychology*, W. Ellis, ed. London : Kegan Paul, 1938.

(٢) needs, besoins

(٣) يشترط أندرسون H.H. Anderson « العمل معاً فى سبيل هدف مشترك » كشرط جوهرى لتحقيق درجة مرتفعة من التكامل الاجتماعى . وذلك فى مقاله :

Anderson, H.H. "Domination and Socially Integrative Behavior", *Child Behavior and Development*, Barker, R., Kounin, J.S. & Wright, H.F. eds., New York : McGraw-Hill Co. Ltd., 1st. ed., 4th. impr., 1943.

للأهل والشعور بالاغتراب ، كما أننا نستطيع أن نتقدم على أساسها خطوة نحو تفسير العبقرية ، وسنبين كيف يكون ذلك .

٦ ـ منشأ العبقرية :

يبدو من هذا الحديث أن بعض المجتمعات التي نكون أعضاء فيها تكون على درجة رفيعة من التكامل ، وبعضها تكون غير متكاملة تقريباً . والمجتمعات الأولى هي التي تقوم على أساس تحقق « النحن » لدى أعضائها ، بينما يمكن أن يقال إن المجتمعات من النوع الثاني تتألف من « أناوات » محتفظة باستقلالها وبينها حدود بارزة إلى حد كبير ، وبذلك يسهل على أعضاء المجتمعات من النوع الثاني الانفصال ، بل إنهم في الغالب لا يلتئمون إلا التئاماً عابراً .

أما المجتمعات القائمة على أساس « النحن » فهي مجتمعات ذات حظ كبير من الثبات ، وهي تحقق بالنسبة لأعضائها نوعاً من التوازن السيكولوجي يفقدونه إذا انفصلوا عنها ، بل لقد تصبح من قوة التأثير بحيث يؤدي انفصال أحد أفرادها عنها إلى موته المحقق ، ويبدو ذلك بوضوح في بعض المجتمعات البدائية[١] حيث « الأنا » مندمج في القبيلة لا يكاد يتيسر له أدنى استقلال . وعلى هذا الأساس يمكن تحقيق النتائج التي انتهى إليها دوركهيم E. Durkheim في بحثه في الانتحار ، حيث يقرر أنه كلما تخلخلت الروابط التي تربط الفرد بمجتمعه ازداد اقترابه من الانتحار[٢].

وقد تحدث شولته عما أسماه « الحاجة إلى نحن » ، وهي تبرز عند الشخص إذا ما تطلب الموقف « نحن » أي إذا ما تطلب تكاملا مع الآخرين ، فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط هذه الحاجة يحاول محاولات مختلفة حتى يتحول الموقف من « أنا والآخرين » إلى « نحن » . ويرى شولته أن الموقف قد يثير « الحاجة إلى نحن » لدى أحد الأشخاص ولا يثيرها هو نفسه عند شخص

---

(١) المرجع السابق ذكره ، ص ٦٥ Koffka, K.

(٢) Durkheim, E. *Le Suicide*, Paris : Alcan, 1930.

آخر ، وأن بعض الأشخاص يحملون هذه الحاجة دائماً ، كالمهوسين القابلين للإيحاء ، والبعض الآخر لا يحملها ولا يستطيع أن يتحمل العضوية فى نحن ، كالمتمركزين فى أنفسهم والموسوسين[١] .

غير أننا لا نبدأ مع هذا الباحث من حيث بدأ . لا نبدأ من « الحاجة إلى نحن » ، ولكن نبدأ من حالة « نحن » المتحققة فعلا . فإن هذا يوفر علينا مشقة البحث فى مدى صدق إشارته إلى وجود « طرز » من الأشخاص بعضهم يميل بطبعه إلى التكامل وبعضهم لا يميل . مما لا يتسع له بحثنا هذا[٢] . وتدل المشاهدة على أن حالة النحن قد تتصدع ، فينجم خلاف عميق بيننا وبين أفراد الجماعة التى نتكامل معها ، وعندئذ يتحول الموقف إلى « أنا والآخرين » بدلا من نحن . غير أن النحن كانت تقوم بمهمة القاعدة الدينامية لتوازن الشخصية ويمكن التحقق من ذلك بملاحظة سلوك الشخص المنضم حديثاً إلى جماعة لم يكن عضواً فيها من قبل . ومقارنته بسلوكه بعد أن يندمج فيها ، فإن سلوكه الأول يكشف عن قلق وعدم استقرار ومحاولة للاستقرار فعلا ، وكلما ازداد اندماجه فى الجماعة واقترب من « النحن » شاعت نسبة الاتزان فى أفعاله . فالنحن إذن قاعدة يستند إليها توازن الشخصية . ومن ثم فإن أى اختلال يصيب هذه القاعدة يصيب توازن الشخصية بخلل عميق . عندئذ يندفع الشخص فى محاولات للتغلب على الصدع الذى أحدث هذا الاختلال ، وتكون محاولاته عنيفة تبعاً لعمق الصدع وقوة « النحن » ، بل تكون فى شكل إعصار من النشاط أحياناً ، وتختلف مظاهر هذا النشاط تبعاً لنوع الصدع وتاريخ الشخصية ، وبالتالى يختلف مظهر التوازن الذى يتحقق بعد ذلك .

على ضوء هذه الملاحظات يمكننا أن نوضح المسلمة العامة التى وضعناها فى بدء هذا الفصل ومؤداها أنه للكشف عن عوامل الإبداع لابد من الكشف عن العوامل المقومة للمجال باعتبار أن الإبداع ظاهرة سلوكية تحدث فى

---

(١) المرجع السابق ذكره . Schulte, H.

(٢) سنعود إلى تناول هذا الموضوع فى الفصل الخامس من هذا الباب .

مجال ، كأية ظاهرة سلوكية أخرى . كما أننا نستطيع أن نوضح الشرط الذى وضعناه بعد ذلك فى الفقرة الثالثة ومؤداه أن قيام الشاعر العبقرى رهن بقيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه .

فنحن نفترض أن الصراع الذى تتعرض له الشخصية ، بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة ، يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون، أو منشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيف . كيف تتحدد النتيجة ؟ سنبين ذلك فى الفصل التالى(١) . والذى نود أن نقرره الآن أن معظم الباحثين قد التقوا عند فكرة الصراع باعتباره علة العبقرية .

فجينو سفيرينى G. Severini يقول : « من الجلى أن الصراع بين الفنان والمجتمع أمر على غاية من الأهمية . . . ولكن إذا كان لدى الفنان ما يقوله وإذا أتيح له القول فى حرية ، فإن الاتصال يمكن أن يتم دائماً بين عالمه وعالم الآخرين »(٢) .

ولنجفيلد G. Langfeld يقول إن أحوال الفنانين تشير إلى حقيقة واقعة مؤداها أن الإبداع الفنى ينشأ بوجود صراع لا يمكن حله حلا مباشراً فيما يسمى بعالم الواقع العملى . ويمكننا أن نقول ببساطة إن الانفعالات تكون عند الجذور من الإبداع الإستطيقى . وعلى هذا الأساس يجب تصحيح القول الشائع إن هذا الشخص كثير الانفعالات لأنه فنان ، بأن يعدل إلى قولنا إنه فنان لأنه كثير الانفعالات ، أو بعبارة أخرى لأن حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها إلا فى ميدان التعبير الفنى . والواقع أن الإبداع بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق والاضطراب(٣) .

وبراون يقرر أن الجنون والعبقرية يرتبطان برباط وثيق ، ذلك أن كلا منهما لا ينتج إلا بالاصطدام الملح الطويل فى مجال الواقع العملى(٤) .

---

(١) أتيح للباحث أن ينمى هذه الفكرة فى مقاله المسمى « الأسس الدينامية للسلوك الإجرامى » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٩ .

(٢) Severini, G. *The Artist and Society*, tr. by B. Wall, London 1946. p. 74.

(٣) Langfeld, G. " *Feeling and Emotion*, (The Wittenberg Symposium) oxford univ. Press, 1928. p. 387.

(٤) Brown, J.F. 1936. المرجع السابق ذكره . ص ٣٠١ .

وفرويد يقول إن الفنان شخص ينصرف عن الواقع ويطلق العنان لتهويماته تنسج حول رغباته الشبقية . والشيء الذى لا شك فيه أن السعداء فعلا لا يعرفون التهويم ، إنما يعرفه الأشقياء فحسب [١] . وقد ألقى بأحاديث كثيرة حول الصراع اللاشعورى واندفاعه إلى الظهور فى الأعمال الفنية عن طريق التسامى . وموقف يونج مشابه لموقفه من هذه الناحية ، وكذلك أدلر ؛ فالنبوغ فيما يرى مدفوع بالشعور بالدونية [٢] وما يولده هذا من صراع لا سبيل إلى القضاء عليه إلا بالتعويض ، فى نفس الطريق الذى أتى منه القصور كما فعل ديموستنيس Demosthenes وبتهوفن Beethoven ، أو فى طريق آخر كما فعل بشار وبايرون [٣]

وقد أورد شتاين M.I. Stein ضمن نتائج بحثه التجريبى المقدم إلى مؤتمر أوتاه المنعقد سنة ١٩٥٥ ما يتفق مع الخطوط العامة لهذه الآراء جميعاً . فى مقارنة بيوجرافية بين مجموعة من الشبان المبتكرين ومجموعة من غير المبتكرين تبين له أن المجموعة الأولى تتميز بسمتين هامتين ، فقد قضى أفرادها طفولتهم فى شيء من التباعد عن الأبوين وعن الراشدين عامة يفوق مثيله فى حالة غير المبتكرين ، كذلك قضى المبتكرون طفولتهم مهتمين بضروب النشاط الانفرادى فى حين أن غير المبتكرين كانوا فى الغالب مشاركين فى كثير من ضروب النشاط الجماعى [٤] .

على أننا إذا قلنا مع هؤلاء إن الصراع منشأ العبقرية ، فقد لزمنا أن نبين السبب الذى من أجله يوجد الصراع أحياناً دون أن يدفع من يعانيه إلى عبقرية . لذلك نعود فننظر فى « النحن » من جديد .

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣٤٨ .Langfeld, C

(٢) feeling of inferiority, sentiment d'infériorité

(٣) رمزى (إسحق) علم النفس الفردى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٤٦ .

(٤) Stein, M.I. "A Transactional Approach to Creativity." *Research Conference on The Identification of Creative Scientific Talent*, University of Utah, August 27-30, 1955; pp. 171-181.

٧ — الحواجز والمسالك فى حالة النحن ، أو حدود التكيف الاجتماعى :

يعرّف أندرسون H.H. Anderson السلوك المحقّق لأعلى درجة من التكامل الاجتماعى بقوله ، إنه السلوك الذى يستجيب الفرد بمقتضاه للفوارق والاختلافات القائمة بين الأشخاص القائمين فى مجاله ، فيكشف خلالها عن هدف مشترك[١].

ومن المعلوم أن المجال السلوكى يتألف من أهداف نسعى إليها ، وطرق أو مسالك نسلكها لنصل إلى هذه الأهداف ، وحواجز أو قيود يمكن أن تقوم فى سبيلنا فتضطرنا إلى التعديل فى المسالك أو العدول عن الأهداف . وقد تكون الأهداف تصورية وليس من الضرورى أن تكون أشياء فى المكان ، كأن يكون هدفى من هذه المناقشة أن أقنعك برأى من الآراء . وقد تكون الحواجز هى الأخرى تصورية أو معنوية كالتقاليد والعرف والعادات وكل مظاهر النظام الاجتماعى . والواقع أن أهدافنا وقيودنا نرتقى تبعاً لارتقائنا النفسى ، فهى عند الراشدين تصورية فى معظم الأحيان على عكس حالها عند الأطفال فإنها مجسمة غالباً[٢] . وهى عند الراشدين لا تقل واقعية عنها عند الأطفال ، ولا يقدح فى ذلك كون وجودها تصوريًّا ، فإن آثارها واضحة كل الوضوح فى سلوكنا .

على هذا الأساس يمكن أن نتصور المجال السلوكى للشخص فى المواقف التى تتحقق فيها « النحن » ، بأن الحواجز مشتركة بينه وبين الآخرين ، أى مقبولة عنده كما هى مقبولة عند الآخرين ، وكذلك حال المسالك إلى حد بعيد ، بحيث لا يوجد تعارض بين مسالكه وحواجز الآخرين . وأى تعارض ينشأ فى أية لحظة معناه حدوث صدع فى « النحن » . غير أن هذا الصدع لا يكون خطيراً وذا نتائج خطيرة إلا فى الحالات التى يتعذر فيها القضاء عليه . ولكن كيف يكون ذلك ؟ يقرر شولته أن الموقف عندما يحتوى الصدع يكون غير محتمل بالنسبة لبعض الأشخاص ، وأن ظهور « الحاجة إلى النحن » نتيجة لظهور هذا الصدع تدفعهم إلى القيام بعدة محاولات هدفها إعادة النحن .

---

(١) المرجع السابق ذكره Anderson, H.H.

(٢) مراد (يوسف) « المنهج التكاملى وتصنيف الوقائع النفسية » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ١ ، ص ٢٧٣ — ٣٠٤ .

والواقع أن » النحن « جهاز دينامى وليس ثباتيًّا كما قد يبدو من وصفه بأنه قاعدة للاستقرار وتحقيق الاتزان للشخصية . فهو من ناحية ذو حظ من الثبات ومن ناحية أخرى يتعرض للتصدع بين حين وحين ، وليست هناك أية جماعة تنعدم فيها الفوارق بين أفرادها انعداماً مطلقاً بحيث تتحقق النحن تحققاً تامًّا ، بل إن الفوارق الفردية لتوجد دائماً وتدفع إلى بعض التعارض ، وهذا التعارض لا يكون خطيراً فى كل الأحوال . غير أنه يدفع حال ظهوره إلى محاولة القضاء عليه ، ويستعان فى هذا السبيل ببعض الوسائل وأيسرها « اللغة » . وعلى هذا الأساس يجب أن تدرس سيكولوجية اللغة ، أى باعتبار أنها مدفوعة بالحاجة إلى النحن التى ظهرت عندما اختفنامع زملائنا ، لأن الموقف تغير بمعنى ما[1]. ومن هنا يمكن أن يقال مع يوسف مراد إن اللغة أداة التكامل الاجتماعى . والواقع أن الكتب والصحافة والراديو يمكن اعتبارها مظاهر للغة من حيث إنها تحاول أن تؤدى وظيفة إيجاد النحن فى أكبر نطاق ممكن من المجال الاجتماعى .

ماذا تعنى هذه المحاولة التى نقوم بها لإعادة النحن ؟ تعنى أننا نحاول إحداث تغيير فى الحواجز والمسالك بحيث يطابق هدف الآخرين هدفنا الجديد . وفى محاولتنا نرجع أحياناً عن هدفنا ونعود إلى هدف الآخرين ، ونفلح أحياناً فى إحداث تغيير طفيف فى هدفهم مقابل تغيير طفيف فى هدفنا أيضاً ، وقد نستطيع أن نحل هدفنا محل هدفهم . على كل حال تتحدد النتيجة على حسب مقومات المجال ومن بينها دلالتنا فى هذا المجال . وقد لا يكون تصدع النحن ناتجاً عن حدوث تغير فى الأهداف أصلا ، بل عن ظهور حاجات لدى الشخص لا تشبع داخل النحن ، بل إن الآخرين ليقيمون الحواجز فى سبيلها ، ومن هنا تحدث أزمات الشخصية بمستوياتها الارتقائية المختلفة ، وأزمة المراهقة أكثر إبانة عن هذه المسألة من أزمات الطفولة ، فإن المراهق تظهر عنده تبعاً للنمو البيولوجى حاجات جديدة لا تلبث أن تدفعه

(١) سنعود إلى تناول جانب آخر من هذا الموضوع فى الفصل الخامس من هذا الباب .

فى اتجاهات يلقى فيها حواجز ، فيحاول مهاجمة هذه الحواجز ، وقد يتجه إلى تكوين نحن خارج الأسرة . من أصدقاء خيرين أو أشرار . وقد يتجه إلى تكوين نحن خيالية ، وهنا يبدأ يخطو خطوات نحو الإغراق فى أحلام اليقظة . فأين يقع الصراع المنتج للعبقرية ، بين هذه الأنواع من الصراع ؟

لا يمكن أن نجيب على هذا السؤال بوضوح إلا بعد أن نتبين عاملا هامًّا يتوقف على تاريخ الشخصية . أما الآن فيكفى أن نقول إن حركة العبقرى تبدأ من حدوث صدع فى « النحن » ، ويحدث هذا الصدع توتراً عامًّا فى الشخصية يعمل على دفعها دائماً ، وتتجه محاولة العبقرى إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها. ومن ثم تكون ديناميات السلوك فى حالته ، مختلفة عنها فى حالة المراهق الذى تتجه ثورته إلى التحطيم لا إلى التغيير ، كما أنها تختلف عنها فى حالة الذهانى الذى يتجه إلى التغيير فى مستوى خيالى ، ويتضح ذلك بوجه خاص فى حالات الذهان الهذائى[1] . غير أن التشابه بين مظاهر الصراع (مع قطع الصلة بينه وبين نتائجه) أغرى كرتشمر بالخلط بين العباقرة والفصاميين (أو بالدقة أشباه الفصاميين[2]) ، كما أغرى جيته بأن يقول إن الأسوياء يحيون مراهقتهم مرة فى العمر ، أما العبقرى فيحيا فى مراهقة دائمة . والرأى عند براون أن وسيلتنا الفذة للتفرقة بين العبقرى والذهانى هى فى رجوع العبقرى إلى الواقع العملى .

على أننا نستطيع أن نستنتج هنا وجود فرق هام بين ديناميات الحركة لدى كل من العبقرى والذهانى والمراهق ، مما يظهر أثره بشكل واضح فى الخطوات النهائية لحركة كل منهم ، فمن الواضح أن حركة العبقرى مدفوعة بالسعى نحو هدف واقعى وراء الحواجز وإن لم يكن واضحاً منذ البداية ، وعلى هذا الأساس تكون موجّهة إلى حد بعيد ، وهذا ما لا تكشف عنه حركات المراهق أو الذهانى .

على أساس هذا الاستنتاج نتتبع خطوات العبقرى لنعثر على السبب النوعى الذى من شأنه أن يجعل منه عبقريًّا . وهذا ما سنقوم به فى الفصل القادم .

---

(١) paranoia (٢) schizoisp

٨ — رأى كرتشمر E. Kretschmer [١]

أما الآن فنود أن نشير إلى رأى كرتشمر قبل أن ننتقل إلى التحقيق التجريبى للفرض الذى وضعناه . واهتمامنا بكرتشمر يرجع إلى أنه الباحث الذى تباور عنده ذلك الخطأ الشائع فى الربط بين العبقرية والجنون . ومن الحق أنه ألقى هذا السؤال : هل العبقرى عبقرى لأنه عصابى أو ذهانى ؟ ثم أجاب بقوله إننا لا نستطيع أن نقرر ذلك . غير أن التحرج الذى يبديه عندما يواجه المشكلة وجهاً لوجه ، يكاد ألا يكون له أثر فى كتابه عن « سيكولوجية العباقرة » . فهو يقول إن أوقات الاستقرار الاجتماعى زاخرة بذوى الانحرافات النفسية ، ممن نحاول أن نعالجهم أو نزج بهم فى السجون ، أما فى أوقات الانقلاب الاجتماعى فيجد أولئك المرضى ، الفرصة الطيبة للحياة مع الأسوياء ، وسرعان ما يصبحون أساتذتنا. ثم يقرر ما يأتى :

(ا) إن الأمراض العقلية[٢] تؤدى بصاحبها فى معظم الحالات إلى التأخر فى قواه العقلية والتأثير السيئ فى المجتمع .

(ب) وفى حالات خاصة نادرة ، حالات الأشخاص ذوى الأبنية الذهنية الخاصة والمواهب الخارقة ، تؤدى هذه الأمراض إلى تنمية نشاطهم كعباقرة . هذا فيما يتعلق بالأمراض الذهنية .

(حـ) أما فيما يتعلق بالأمراض النفسية ، فيقرر أن تراجم الكثيرين من العباقرة توجب علينا أن نستنتج لزوم عنصر المرض النفسى [٣] كعامل جوهرى فى شخصية العبقرى ، بحيث إننا لو فرضنا استطاعة صاحبه التخلص منه لكانت النتيجة المحتومة أن يفقد عبقريته .

(د) وهناك من العباقرة شخصيات مريضة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وشخصيات أخرى تحمل عنصر مَرَضيًّا وسط حال من الصحة النفسية

---

(١) Kretschmer, E. *ThePsychology of the Men of Genius*, tr. by R.B. Cattell, London Kegan Paul, 1933.

(٢) mental diseases

(٣) psychopathic element

لا بأس بها ، فكأنه عنصر دخيل على نفس طيبة . ومن النوع الأول ميخائيل أنجلو وبايرون ، ومن النوع الثانى جيته وبسمارك .

وهو يعرّف العنصر المرضى الذى يكثر من الإشارة إليه ، بأنه حساسية مرهفة جدًّا فى الحياة الوجدانية للشخص ، واستعداد دائم لتحول التنبيهات الوجدانية إلى إرجاع نيوروباتية[١] تتركز فى الجهاز العصبى السمبتاوى ، وأرجاع سيكوجينية[٢] قد تصبح أرجاعًا هستيرية أو هجاسية[٣] . ويرى أن أقرب طرز الذهانيين إلى العباقرة هم الفصاميون ، فهم يظهرون بمظهر الجد دائماً ، وهم ضئيلو القدرة على التأقلم مع الواقع العملى .

انظر إلى هيلدرلين Holderlin مثلا . إنه شخص لا يكاد يعرف المرح ، لم يكن مرهف الحساسية فحسب ، بل كان كذلك عاجزاً عن التوفيق بين آثار الحياة الواقعية فى نفسه ، وكان يبدو فى الحياة العامة عاجزاً عن تقدير أية نكتة أو ملحة مهما يكن حظها من الظرف والرقة ، وكان يرتاب فى أتفه الملاحظات التى تلقى فى مجلسه ، ويستشعر فيها إهانة موجهة إليه . وكان يقول : « يملؤنى الفزع من أن تصيب تفاهات الواقع حياتى المتقدة فى أعماق بالبرود والتجمد » . وانظر إلى جيته ، اشتهر خطأ بأنه مثال للعبقرى السوى ، الذى لم يترك متع الحياة الواقعية سعياً وراء أهدافه التصورية ، والواقع أنه لم يكن يفترق تقريباً عن الشخصيات النوابية[٤] التى تكون معرضة لفيض من النشاط يتلوه انهباط سوداوى[٥] ثم فيض آخر وهكذا ، ولذلك جاءت حياته موزعة على دورات ، سبع سنوات عجاف يملؤها القحط والخمول ثم سنتان ملؤهما الازدهار والخصوبة . وعلى هذا الأساس نفهم لماذا كانت سنوات الخصوبة فى إنتاجه هى : من ١٨٠٧ — ١٨٠٨ ، ١٨١٤ — ١٨١٥ ، ١٨٢٢ — ١٨٢٣ ، ١٨٣٠ — ١٨٣١ .

---

(١) (ذات أصل عصبى) neuropathic

(٢) (ذات أصل نفسى) psychogenic

(٣) hypochondriacal

(٤) (أو شبه نوابية) manic-depressive (cycloid)

(٥) melancholic depressive

. هذا هو رأى كرتشمر .

ولكن على أى أساس أقام هذا الرأى فى الربط بين العبقرية والمرض النفسى ؟ يجيب هو نفسه : الإحصاء شاهد على صدق دعوانا . وعلى أى أساس يعتمد هذا الإحصاء ؟ على أساس التشابه فى الظواهر السلوكية لدى كل من العبقرى والعصابى . وقد بينا من قبل فى أكثر من موضع ، كيف أن الظواهر السلوكية لدى شخصين قد تتشابه تشابهاً كبيراً بينما يمثل كل منهما موقفاً تختلف ديناميانه عن ديناميات موقف الآخر اختلافاً كبيراً . فالقول بأن العبقرى لا فرق بينه وبين الذهانى لمجرد وجود تشابه بين بعض أرجاعهما خطأ ، لأنه يقوم على المقارنة بين أنواع من السلوك على أساس فينوتيبى .

هل فسر كرتشمر العبقرية ؟ كلا طبعاً . وكل ما فعله أن اقتصر على أن بين لنا أن ضروب المرض النفسى لا سيما تلك التى لا تزال على الحدود بين الصحة والمرض منتشرة انتشاراً ذريعاً بين العباقرة . وعلى رأيه أنه قد يكون من سوء الطالع أن تكون من ذوى النفوس المريضة ، ولكن يحدث أحياناً أن يتيح لك هذا السوء مجداً عظيماً .

الواقع أن فلورنز Flourens وهو السابق على كرتشمر بأكثر من نصف قرن ، لا يزال أصدق منه ملاحظة وأدق بحثاً ! فهو القائل : « أنستنتج أن الهلوسة هى العبقرية ، أم أنها تجلب العبقرية ؟ وبدون هذه الهلوسات أما كان يتسنى لسقراط وبسكال أن يحتفظا بعقليهما الجبارين ؟ أليست الحقيقة أن العلاقة بين العبقرية والجنون مجرد علاقة سطحية جلبتها الصدفة وحدها ؟ »[1] وكذلك كان نوردو Nordeau ينكر القول بأن المرض النفسى سبب العبقرية ، ويقول إن مثلى عند ما أربط بين هذين الطرفين كمثل القائل بأن مرض القلب علة النبوغ فى الرياضة ، وليس لديه من شاهد على صحة رأيه هذا إلا أن معظم الرياضيين مصابون بمرض فى القلب[2] .

---

(١) المرجع السابق ذكره . Delacroix, H.

(٢) هذا الموضوع عولج بإسهاب فى المرجع الآتى :

العبقرية فى الفن ، تأليف مصطفى سويف ، القاهرة : المكتبة الثقافية ، ١٩٦٠ .

٩ ـ التحقيق التجريبى رقم ١ :

نعود الآن إلى الفرض الذى وضعناه لنحاول القيام بتحقيق تجريبى له مستعينين بما ترك الشعراء من مذكرات وخطابات .

ونحن نقرر فى هذا الفرض أن حركة العبقرى تبدأ من تصدع النحن . وليس معنى ذلك أننا نقرر ضمنيًّا وجود مرحلة سابقة على مرحلة التصدع هذه كان الشاعر فيها شخصاً متكاملا مع مجتمعه الخاص أو العام ، ولكننا نقرر فحسب أنه يمارس شعوريًّا نوعاً من عدم الاستقرار يمكن أن يكون قد سبقه استقرار أولا يكون . وأن عدم الاستقرار هذا مرجعه إلى بروز الصدع وازدياد شعور الشخص بالحاجة إلى النحن .

يقول شلى P.B. Shelley فى خطاب إلى بايرون ، ٢٩ سبتمبر ١٨١٦ :

. . . « ولست أرجو إلا أن تشعر منذ اللحظة التى يبدو لك فيها الجانب الحق من الأشياء . أنك مختار من بين الناس أجمعين ، للقيام بمشروع فكرى أعظم مما يستطيعون . . . »(١) .

ويقول بايرون ، فى خطاب إلى كينارد Kinnard ، ٣١ مارس ١٨١٧ :

. . . «إذا لم أستطع الفوز على الجميع فلن تعنى المحاولة شيئاً بالنسبة لى »(٢) . . .

ويقول إدجار ألان بو :

« لقد ظلت حياتى اندفاعة ــ أو هوى ــ أو حنيناً إلى الوحدة . وازدراء لكل ما هو حاضر وإلحاحاً فى التعلق بالمستقبل »(٣) .

ويقول كذلك فى خطاب إلى المسز شو Mrs. Shew :

(١) Byron, *Lord Byron's Correspondance*, J. Murray ed. London : J.Murray, 1922. vol. II, p. 19.

(٢) المرجع السابق . ص ٤٤ .

(٣) Poe, E.A. *The Complete Poetical Works of E.A. Poe*, R.B. Johnson ed. London: Oxford University Press, 1919. p. X'.

. . . « إننى روح شاردة »[1] . . .

ويقول تولستوى L. Tolstoy :

« طالما تخيلت نفسى رجلا عظيما ، يكتشف الحقائق لخير الإنسانية ، فكنت أنظر لسواى من الآدميين وأنا أشعر بقدرى ، ولكن الشىء العجيب أننى عندما كنت أتصل بأولئك الآدميين كنت أخجل منهم جميعاً ، وكلما ازداد قدرى ارتفاعاً فى نظرى ، قلت قدرتى على نشر الشعور بقدراتى بين الآخرين ، بل لقد عجزت عن تعود الابتعاد عن الخجل من كل كلمة ألقيها ومن كل فعل أقوم به مهما كان الموقف تافهاً »[2] .

ويقول جوركى M. Gorki :

« كنت أرى أننى فهمت وأحسست أشياء معينة بطريقة تخالف طريقة الناس ، وأهمنى ذلك الأمر وأقلقنى . . . حتى عند ما كنت أقرأ لفنان كتورجنيف ، كنت أظن أحياناً أننى ربما رويت قصص الأبطال . . . بأسلوب غير أسلوب تورجنيف . وفى ذلك الحين بدأ الناس بالفعل ينظرون إلى كقصاص مشوق . . وكانوا بوجه عام ، أولئك الذين كنت أعيش بينهم ، ينصتون إلى بانتباه . . . »[3] .

ويقول بو ، فى استبطانه المتعلق بقصيدة « الغراب » :

« كان همى الابتكار أو الأصالة[4] أولا وقبل كل شىء »[5]

ويقول شلى فى خطابه إلى بايرون فى ٤ مايو ١٨٢١ :

. . . . « وأرى أننا يجب ألا نتخذ من بوب أو من أى كاتب آخر مثالا يحتذى ، فإن تقرير زعامة هذا أو ذاك يجعل المشكلة تستحيل إلى اختيار

---

(١) المرجع السابق . ص ٩ .

(٢) Lavrin, J. *Tolstoy*, New York : Macmillan 1946. p. 60.

(٣) Gorki, Maxim. *Literature and Life, a selection fron his writindgs*, intr. v.v. Mikhalivsky, tr. E. Bone, London : Hutchisnon, 1946, p. 43.

(٤) originality, originalité

(٥) المرجع السابق ذكره . Poe, E.A.

للشكل الذى يمكن معه أن تكون الرداءة مقبولة ، والواقع أن العبقرية الحقة تخلص نفسها من شوائب الماضى جميعاً »[١] .

ويروى سبندر فى ترجمته الذاتية كيف كان يشعر بالغربة بين زملائه فى جامعة أكسفورد عندما كان طالباً فيها :

« كانوا يعتبرون اهتمامى بالشعر والتصوير والموسيقى ، وقلة اكتراثى لألعابهم ، وشذوذى فى الملبس والمظهر الشخصى ، كانوا يعتبرون ذلك من أعراض جنونى . . .

« وفى غمرة مراهقتى المتزمتة ، كنت عاجزاً عن الاهتمام بزملائى الطلاب كما هم . كنت أتوقع منهم الاهتمام بى وبما يثير اهتمامى . . . وعندما تبينت أنهم لا يكترثون لغير اللعب والبنات والشراب شعرت بخيبة أملى فيهم . وأسوأ من ذلك ما تبينته من نفورهم من كل من لا يماثلهم .

« وقد ثأرت لنفسى منهم . . بأن عمدت إلى أن أكون نقيضاً لهم . فأصبحت متصنعاً ، أرتدى رباط رقبة أحمر ، وأتخذ أصدقاء من خارج الكلية ، وأبدو غير وطنى ، وأعلن أنى من أنصار السلام وأنى اشتراكى ، بل عبقرى . وعلى جدران مسكنى كانت تتدلى نسخ من لوحات جوجان وفان جوخ وبول كلى واعتدت فى الأيام المشرقة أن أجلس على وسادة فى فناء الكلية وأقرأ الشعر »[٢] .

ويقول توفيق الحكيم ، فى إحدى رسائله :

. . . « ثم هناك شىء آخر . . . هو طبيعتى التى تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع هرباً من الوقوع فى الابتذال وشغفاً جنونيًّا بالتميز والإغراب . . . لقد وجدت سنداً وأساساً لرغبتى المحرقة فى الخروج على ما أسميه المنطق العام . وأقصد المنطق المبنى على فروض عامة مصطلح عليها غير متنازع فى صوابها . كالفرض بأن الغيرة مثلا دليل الحب أو أن الخيانة

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ١٧٣ . ,Byron

(٢) Spender, S. "World Within World," London : Hamish Hamilton, 1951, p. 33.

رذيلة . فالنتائج المترتبة على هذه الفروض العامة تكون فى الغالب هى الأخرى نتائج عامة ويصح عندئذ تسمية كل ذلك بالمنطق العام . أريد أن يكون هنالك منطق خاص ، يحوى فروضاً خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر ، كالفرض بأن الحب لا يحوى غيرة مطلقاً ولا بغضاً مطلقاً . ومن مثل هذه الفروض تتولد نتائج خاصة . ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذى أسميه المنطق الخاص . . »[1]

تعليق :

(١) تتفق هذه الوثائق جميعاً من بو وشلى وبايرون وجوركى وتولستوى وسبندروتوفيق الحكيم على وصف تلك الحالة التى نسميها تصدع النحن. وهى تصفها وصفاً مباشراً ، وقد آثرنا أن نفردها من بين وثائق أخرى تتحدث عن هذه الحالة نفسها حديثاً غير مباشر ، سنوردها بعد قليل .

وإذا دققنا النظر فى الوثائق التى أوردناها وجدناها تكشف عن تصدع « النحن » بطرق مختلفة ، لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة ، فهناك على الدوام « أنا وآخرون » ، وليس هناك « نحن » . هناك على الدوام أنا أشعر بشعور لا يمارسه الآخرون أو أقتنع برأى يميزنى من الآخرين ، أو اتجه اتجاهاً لا يعرفه الآخرون . لكن من أين هذا الاختلاف فى التعبير عن الأساس الدينامى المشترك ؟ لا يهمنا ذلك الآن ، والواقع أننا لا نستطيع أن نجعل نقطة البدء الاهتمام بتفسير جزئيات السلوك ، وإلا انتهينا إلى التصنيف على أساس فينوتيبى . نضرب مثلا لذلك فنفترض أننا وقفنا هذه الوقفة عند النص الذى أوردناه عن توفيق الحكيم لنقول إن هذا الفنان يفر من الواقع ، ثم عند وثيقة تولستوى لنقول إن هذا الفنان مصاب بجنون العظمة ، ثم عند وثيقة جوركى لنقول إنه مولع بعرض الذات ، ثم إذ بنا نبحث عن فنانين يشبهون الأول وآخرين يشبهون الثانى

---

(١) الحكيم (توفيق) زهرة العمر ، القاهرة : مكتبة الآداب ، الطبعة الثانية ، ١٩٤٤ ، ص ٥١ — ٥٤ .

وغيرهم يشبهون الثالث ، وبذلك ننتهى إلى تصنيف تبدو عليه معالم الدقة والإتقان . لكن أنكون ألقينا بهذا التصنيف ضوءاً على ديناميات العبقرية ؟ كلا .

ثم هناك مشكلة أخرى ستواجهنا ، وقد واجهت بالفعل بعض الباحثين ، ألا وهى ما يبدو من تضارب بين بعض الوثائق المتخلفة عن الشعراء . فعلى حين يقول بو ، « إننى روح شاردة » ، يقول جوركى : « وفى ذلك الحين بدأ الناس بالفعل ينظرون إلى كقصاص مشوق » ، وعلى حين يقول تولستوى « لقد عجزت عن تعود الابتعاد عن الخجل من كل كلمة ألقيها ومن كل فعل أقوم به مهما كان الموقف بسيطاً » ، يقول شلى « ولست أرجو إلا أن تشعر . . . أنك مختار من بين الناس أجمعين » .

ماذا يقال فى هذا التضارب ؟ هنا يختلف الباحثون ، فبعضهم يضيّق أفق البحث ، فيقتصر على عدد من الوثائق المتشابهة ليخرج منها بنتيجة متماسكة ، وهو بذلك إنما يخرج على أبسط قواعد البحث العلمى . نعم إن كل نظرية تتضمن نوعاً من الاختيار ، ولكن شتان بين اختيار يعنى التنظيم ويأتى نتيجة للفرض المنظِّم الذى يتسع لتناقض الظاهرات ، وبين اختيار يفرض فرضاً فيعنى الحذف والإنكار أحياناً ، هرباً مما تبديه الظاهرات من تناقض وإيثاراً للتبسيط المخل على التعقد الذى يمكن أن يبدو بسوطاً كل البساطة لو أننا نفذنا إلى أعماقه .

على كل حال هناك بعض الباحثين ممن يمضون إلى التصنيف ، وبعضهم يمضون إلى التعسف فى الاختيار ، ولكن مهما قيل فى أولئك وهؤلاء فهم أشد إخلاصاً للروح العلمى من فريق ثالث ، يختلط عليه الأمر فلا يلبث أن يعلن أن الفنان ظاهرة نادرة فريدة ، وأن الإبداع خارج على كل قانون[1] .

(ب) الخطوة الأولى فى حركة العبقرى هى اختلال التحن ، وقد قلنا إن هذا الاختلال ينجم عن أسباب متعددة[2] ، تختلف من شخص لآخر ، بحيث

---

(١) وهو الرأى الذى يدعو إليه برجسون وآخرون من ذوى الإتجاهات المثالية بوجه خاص .

(٢) هذه الحقيقة تلتقى مع ما أوضحه جليفورد فى عدد من بحوثه العاملية من أن أحد مقومات القدرة الإبداعية عامل « الإحساس بالمشكلات » .

لا يمكننا تحديدها إلا إذا استعنا بدراسة تاريخ الشخصية . ولما لم تكن هذه الدراسة فى متناولنا الآن فيلزمنا ألا نحذو حذو براون الذى اختار موقف فرويد فضخم من شأن العقدة الأوديبية تضخيماً لا يقوم على صدقه التحقيق الدقيق[1]. ولنكتف الآن بالبدء من هذه الخطوة ، خطوة اختلال النحن .

وهى تعنى أن الشخص لم يعد يرضى عن الحواجز والأهداف بوضعها الحاضر ، وقد بينا ذلك من قبل ، وبينا أن هناك فارقاً بين حركة العبقرى وحركة المراهق ، عندما يعانى كل منهما الشعور باختلال النحن ؛ فإن الأول يمضى نحو تغيير الحواجز ، فى حين يمضى الثانى إلى إزالتها . كلا الحركتين مدفوعة نحو إيجاد وضع مستقر للأنا ، يحقق الاتزان المفقود ، لكن هذا الوضع يتضمن فى حالة العبقرى الاعتراف ببعض الحواجز ، أما فى حالة المراهق فتتخذ ثورته مظهر الثورة على كل رموز السلطة ، كالأب والدين والتقاليد باعتبارها حواجز وقيوداً . نقول إن حركة العبقرى تحاول أن تحدث تغييراً فى الواقع العملى ، مما يميزه عن الذهانى ؛ وقد لاحظ هانز ساكس أن الشاعر ينظر إلى إعجاب المتذوقين لشعره بنظرة مغايرة لتلك التى ينظر بها إلى أى تشجيع اجتماعى يتعلق بأى عمل آخر يقدم عليه . ولاحظ كذلك أن الشاعر يشعر نتيجة لذلك بتخلصه من عزلته ، عزلته عن الآخرين . وقد فسر هاتين الظاهرتين بما يتفق وآراءه الفرويدية[2] ، وليس يعنينا تفسيره بقدر ما تعنينا ملاحظته لهاتين الظاهرتين فى موقف الفنان .

ودلالتهما بالنسبة للفرض الذى نقدمه أن الشاعر تقل عنده حدة الشعور « بأنا والآخرين » ، لأنه أصبح أمام « آخرين » يقبلون ما يلقى إليهم ، وبالتالى تتحقق له « نحن » جديدة ، هو الذى نظمها إلى حدما ، فهو يرتضيها . ومن ثم فالشاعر والمتذوق يكوّنان مجتمعاً متكاملا ، أو يكوّنان « نحن » . وحركة الشاعر مدفوعة نحو هذه النحن الجديدة . وقد تحاشينا أن نقول إنها

---

(١) المرجع السابق ذكره . Borwn, J.F. 1940.

(٢) سويف (مصطفى) ١٩٤٦ . المرجع السابق ذكره .

تهدف إلى النحن ، لأن هذا اللفظ قد يوحى بأنه يشعر بذلك وينظم خطواته نحوها كهدف ، وهذا غير صحيح طبعاً ، والفنان كثيراً ما ينفيه ، فإذا سئل هل تؤلف شعرك للقراء ، قال كلا ؛ وهو صادق فى هذا النفى ، ولو أنه غير دقيق . فللشاعر على الأقل قارئ واحد ، إن لم يكن عدداً من القراء من بين أصدقائه وممن يحترم ثقافتهم أو يثق بأنهم ذوو ذوق مصقول . وهو ينفى القول بأن هؤلاء القراء يتدخلون فى نظمه القصيدة وبالتالى ينفى القول بأنه يفكر أو ينظم بمقياسهم . وقد نتفق معه على ذلك ، ولكننا نقرر أنه بعد أن يفرغ من النظم يهتم جداً بأن يعرض ما ألف على هؤلاء الرفاق . ولهذا الاهتمام دلالة معينة ، إذ أنه مظهر اندفاع « أنا » الفنان نحو النحن الجديدة التى تحقق له الاستقرار . ونحن نقرر أن حركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو « الآخر » .

تحقيق تجريبي رقم ٢ :

يقول بايرون فى خطاب إلى كينارد ، فى ٢٤ فبراير ١٨١٧[١] :

« . . . ولما كنت لم تشر أية إشارة إلى النشر فقد بدأت أفكر فيما هو محتمل إلى حدما ، وهو أن العالم المثقف لم يبد أى رأى فى (أشعارى . . .) وجعلت أهدئ نفسى تلك التهدئة التى اعتادها المؤلفون ، فأجمع بينى وبين الأجيال القادمة ، وأحاول أن أتبين معالم تلك القبلة السعيدة » .

ويقول كذلك فى خطاب إلى هوبهاوس ، فى ٣١ مارس ١٨١٧ :

« . . . وقد سرنى جداً ما علمته من أن البعض أحبوا النشيد الأول من « تشيلد هرولد » وسرنى بوجه خاص أن أجد بيلى يعجب به ، لأنه رجل ممتاز إن لم يكن عبقرياً » . . .

ويقول شلى ، فى خطاب إلى بايرون ، فى ٢٤ سبتمبر ١٨١٧ :

« . . . سوف أنشرها (إحدى القصائد) لأن رأيى مغاير لرأيك فيما يتعلق بالدين ، ولهذا السبب وحده لن أكترث للنتائج . كل ما هنالك أننى أشعر بالحزن العميق إزاء الاضطهاد ، لأننى أنعى على المضطهدين خطأهم وإساءتهم » .

---

(١) المرجع السابق ذكره . Byron

ويقول كذلك فى خطاب إلى بايرون ، فى ١٤ سبتمبر ١٨٢١ :

« . . . كذلك أرسلت له خطاباً (يعنى المستر أبتون Mr. Apton) . . . أسأله فيه ألا يرسل إلىّ آراء الناس سواء أكانت مدحاً أم قدحاً ، . . . لأن كل ما فى الأمر أن هذه الأقوال تثيرنى وتستأثر بانتباهى ، مع أننى أفضل أن أشغل بشىء آخر » .

ويقول هذا الشاعر نفسه ، فى تصديره « لبروميثيوس طليقاً » :

« أرجو أن يؤذن لى فى هذا المقام بأن أُعرف بأنىَ أحمل بين جوانحى شهوة لإصلاح العالم . . . على أنه من خطأ الرأى أن يحسب حاسب أنى أكرس إنتاجى الشعرى لخدمة الإصلاح الاجتماعى وحده أو أنى أخال أن إنتاجى يشتمل على نظرية فى الحياة الإنسانية مرتبة مسببة ، فأنا أمقت الشعر التعليمى مقتاً لا مزيد عليه ، لأن كل ما يمكن شرحه نثراً بنفس هذا القدر من النجاح يكون مملا وسقيماً إن هو نظم شعراً . لقد كان غرضى إلى هذه اللحظة لا يتجاوز تقريب المثل الأخلاقية العليا إلى أذهان الخاصة من قراء الشعر ، وهى أذهان مصقولة ، فأنا أعلم أن المبادئ الأخلاقية المجردة إن هى إلا بذور ملقاة فى طريق الحياة تدوسها أقدام العابرين دون وعى منهم ، ولقد كان حريًّا بهذه المبادئ أن تكون غرساً مباركاً يثمر السعادة لبنى الإنسان . . . ولو قيض لى أن أعيش حتى أحقق ما تصبو نفسى إليه ، أعنى حتى أدون للناس سجلا منظماً للعناصر الحقيقية التى يتكون منها المجتمع الإنسانى كما أراها أنا ، فلا يأملن دعاة الظلم والجهالة أنى متخذ من أسخيلوس دون أفلاطون مثلا أحتذيه[١] » .

ويقول كيتس ، فى خطاب إلى هنت L. Hunt فى ١٠ مايو ١٨١٧ [٢] :

« . . . ولقد تساءلت كثيراً لماذا أزيد على سائر الناس بأن أصبح شاعراً — ورأيت كم هو شىء عظيم — وكيف أنه يعود علينا بالعظيم من

---

(١) شلى « بروميثيوس طليقاً » ترجمة الدكتور لويس عوض ، القاهرة : مكتبة النهضة ، ١٩٤٧ . ص ٨٨ .

(٢) Keats, J. *The Letters of john Keats,* M. B. Forman ed., London : Oxford Univ. Perss, 1947.

الأمور — وما معنى أن أصبح مشهوراً . ولقد تضخمت الفكرة عندى حتى رأيتها تفوق قدرتى التى سأستعين بها ، وكدت أتخلى عن كل شىء فى الصباح التالى ، ولكن أية مهانة أن تفشل حتى ولو كانت المحاولة عظيمة . »

ويقول كذلك :

« إن بوق الشهرة حصن القوة ، إذا ما نفخ فيه الطموح أمين »

ويقول أيضاً :

« فلتقم الشهرة التى يطاردها الجميع ،
ملتصقة بمقابرنا » .

وكثيراً ما كان يورد فى خطاباته بعض أجزاء من قصائده ، يعرضها على صاحبه ويسأله حكمه فيها . من هذا القبيل ما فعله فى الخطاب رقم ٣٠ [1] فقد أورد عدة أبيات من قصيدته « أنديميون » ، ليسأل رينولدز Reynolds حكمه فيها ، وفعل مثل ذلك فى خطابات عدة .

ويقول توماس رسل ، عازف الفيولا والذى كان عضواً فى الأوركسترا الفيلهارمونى للندن منذ سنة ١٩٣٥ إلى ١٩٣٩ :

« إن معظم الفنانين المبدعين .. يرون فى المستمع جزءاً جوهرياً من حياتهم . حتى أثناء التأليف أو أثناء الاستعداد لأداء أحد الأعمال الموسيقية ، يقوم فى قرارة أذهانهم مستمع خيالى ؛ ومع أن معاييرهم الفنية قد تكون صاحبة الكلمة الأخيرة فيما يقبلونه من عناصر فى أعمالهم ، فإنهم يحتاجون إلى مستمعين ليؤمنوا على هذه المعايير . وهذا هو السبب فى أن الإذاعة عمل قاتل بالنسبة لأى موسيقى مرهف ؛ أما الميكروفون الذى لا شعور لديه . . فإنه لا يقوم بديلا عن جماعة حية من الناس . وقد يستطيع من يذيع حديثاً أن يكون لنفسه فكرة عن المستمعين الذين يتتبعون كلماته — وربما كان التليفون هو صاحب الفضل فى إعداده لذلك — أما الموسيقى ، وخاصة إذا كان يعزف مع مجموعة ، فإنه سوف يفتقد استجابة جمهور المستمعين التى تساهم بنصيب كبير فى الأداء

(١) المرجع السابق .

ولعل في حالة السير توماس بيتشام Sir Thomas Beecham مثالا واضحاً على صدق هذه الملحوظة . فهو عندما يقوم « بالعزف الإعدادي »[(١)] مع الأوركسترا دون وجود أي مستمع يمضي في عمله دون أن تبدو عليه مظاهر الحماس ، ويمضي أحياناً بطريقة عشوائية ؛ لكن ضع مستمعاً واحداً في الصالة ، وفي الحال يتغير الموقف . فعلى حين فجأة يصبح العزف مشوّقاً ، وتتحقق التأثيرات الدقيقة ، وتومض شرارة ألمعية كالكهرباء . »[(٢)]

ويقول أحمد رامي :

لقد كنت أفرغ أحياناً من إنشاء القصيدة في منتصف الليل ، فأندفع أوقظ البواب لأسمعه قصيدتي الجديدة ، ولا يمكن أن يهدأ بالي إذا أنا لم أفعل ذلك[(٣)] » .

ويقول محمد الأسمر :

جاءني . . . عقب إنشادي لهذه القصيدة في حفلة بنك مصر بأيام ، وقال لي إن (أنطون بك الجميل) يقول إنها خير قصيدة أنشدت في هذه الحفلة ، فسرني ذلك وزرت بعدها أنطون بك ، واتصلت هذه الزيارات حتى أصبحت أرى أنطون بك ملهماً لنفسي في الكثير من شعري ، والشاعر حينما يصادف ملهماً يصادف خيراً كثيراً فيما يتعلق بشعره ، وحالتي النفسية من الملهم هي أن شخصاً ما يثبت في نفسي أنه يحب شعري ، وأنه يفهمه فهم العارف بأسرار الشعر ، فأجد من نفسي انبعاثاً قوياً لأقول شعراً جيداً يطرب له هذا الملهم الذي يحب شعري والذي يفهم أسرار الشعر . . . »[(٤)] .

وقد لاحظ الباحث أن أصدقاءه الذين يهتمون بالإنتاج الأدبي ، إذا ما أنشأوا عملا ، قصيدة كان أو قصة ، سارعوا إلى زملائهم المقربين ليقرأوها عليهم ، ويتعرفوا على آرائهم فيها . وكثيراً ما حاول الباحث أن يحجم عن إبداء

---

(١) rehearsing

(٢) Russell, T. "Philharmonic," Penguin Books, 1953. pp. 135-136.

(٣) جلسة الأحد ٢٨-١٢-٩٤٧ ، عقدها الباحث مع الشاعر ليجري عليه استبارا .

(٤) من إجابة الشاعر ، وقد نشرها في جريدة « البلاغ » مساء ٢٠ ديسمبر ١٩٤٧ .

رأيه ، فكان الصديق الأديب يلح إلحاحاً شديداً فى أن يتعرف على رأيه . وتدل ألفاظه فى هذا الإلحاح على أنه يريد أن يتأكد من نتيجة معينة ، هى أن الباحث تذوق العمل وتأثر به ورضى عنه . وكان يحدث أحياناً أن يعترض الباحث (أو غيره من الزملاء) على بعض مواضع فى عمل الأديب ، عندئذ يجد الاستجابة المباشرة لدى الأديب هى مهاجمة هذا الاعتراض ، مع أنه قد يفيد منه ويعترف بذلك فى مواقف أخرى . كذلك يحدث فى بعض الأحايين أن يحاول أحد الزملاء الاعتذار عن الاستماع إلى العمل الأدبى الجديد لأنه متعب أو منحرف المزاج أو ما إلى ذلك ، فيلقى من صاحب العمل رجاء أو إلحاحاً يصل إلى حد الإصرار على جعله يقبل الاستماع .

وثمة ظاهرة تاريخية لها نفس الدلالة التى تجمع عليها الشواهد السابقة ، وأعنى بها ظاهرة انتشار الصالونات الأدبية فى أوربا فى القرن التاسع عشر ، وانتشار ما يماثلها فى مصر فى أوائل القرن العشرين ، ومن هذا القبيل صالون العقاد . وقد كان الأدباء متعلقين أشد التعلق بهذه الصالونات ، ويروى فى هذا الصدد أن الشاعر إسماعيل صبرى اضطر ذات ثلاثاء إلى التخلف عن صالون مىّ ، فكتب إليها يعتذر :

« روحى على دور بعض الحى حائمة   كظامئ الطير تواقا إلى الماء
إن لم أمتع بمى ناظرى غداً   أنكرت صبحك يا يوم الثلاثاء »

تعليق :

(ا) النصان اللذان أوردناهما من بايرون واضحان فلاحاجة بنا إلى التعليق عليهما ، فهما يكشفان بغير مواربة عن حركة نحو الآخر كجزء متمم لحركة الشاعر ككل .

أوردنا بعد ذلك نصًّا من شلى ، وأهم ما فيه قوله إن الاضطهاد يغضبه لأن المضطهدين يخطئون فى هذا الاضطهاد ، ويسيئون إلى من لم يرد الإساءة إليهم . ذلك لأن محاولة الشاعر ليست إلا محاولة لأن يقرب الآخرين منه ، من أعماقه . وفى النص الذى يليه للشاعر نفسه نلاحظ أنه يرفض سماع بعض

الآراء فى شعره ، لا لأنها تافهة لا تستحق الاهتمام ، بل على العكس من ذلك ، يرفضها لأنها تهمه جداً لدرجة أنه يخشى أن تستأثر بانتباهه فتصرفه عن مواصلة الإبداع . فهو يهتم اهتماماً بالغاً برأى الآخرين فى شعره . والنص الثالث لشلى أيضاً يحتاج إلى التعليق كذلك ، فهو يتصل بحركة الشاعر نحو الآخرين ليؤلف بينهم وبينه فى نحن ، ويتضح ذلك من قوله إنه يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم ، أى لتغيير الآخرين ، وهو فى هذا السبيل يحاول أن يقرب المثل الأخلاقية العليا إلى أذهان الخاصة من قراء الشعر ، يقربها كما يستطيع هو كشاعر ، إنه يريد أن يصلح العالم لأنه غير صالح ، « فالآخرون » منغمسون فى الفساد ، « وهو » المصلح الذى سيعمم ما يرى من موجبات للصلاح فيؤلف بين « الجميع » فى « جو صالح » ، يرضاه الشاعر فيستقر فيه لأنه لم يعد يرى فساداً ، لم يعد يفصل بين « آخرين » فى فساد وجهل وشقاء وبين « أنا » الذى أنفر من هذا الفساد وأرى كيف يكون الصلاح ، وليس ثمة ما يبرر هذا الفصل ، فالآخرون والأنا منضمون فى « نحن » . وهو يريد أن يعيش حتى يحقق ما تصبو نفسه إليه . هذه ليست مبالغات ولا مجرد كلمات مزركشة ، وكان فى الإمكان أن نصفها بهذه الصفة لو أنها لم تكن مصحوبة بفعل ، محاولة لتحقيق هذا الحلم ، أعنى فعل الإبداع . كيف يحقق الشاعر هذا الهدف ؟ يجيب الشاعر نفسه: « أعنى حتى أدون للناس سجلا منظماً للعناصر الحقيقية التى يتكون منها المجتمع الإنسانى كما أراها أنا » .

وهذا القول من شلى يتفق وما يذهب إليه جينوسيفرينى عندما يقرر أن « مهمة الفن . . . هى أن يستثير أو يوقظ فى كل فرد قدرته على اكتشاف الحق الجوهرى الذى يمكن أن يعينه على الخلاص من الفوضى واختطاط طريق فى الحياة . وهنا يروق لى أن أحدد رسالة الفنان : فهى أن يتمثل الحياة وينساب فيها حتى يكتشف الحق ويظهره للآخرين ، وفى سبيل ذلك يتخذ من الأشياء الواقعية لا الأفكار والمفاهيم المجردة ، مادة لفنه . »[١]

---

(١) Severini, G. "The Artist and Society," p. 76.

ننتقل إلى نصوص كيتس . وقد ورد فيها حديث عن الشهرة ، ويبدى الشاعر تعلقاً بها ، فهل يبدى كل شاعر مثل هذا الميل ، لم يجب الجميع بصراحة كصراحة كيتس . ولكن ليس هذا بضرورى ، فإن أفعالهم الأخرى يمكن أن يكون لها تلك الدلالة الدينامية نفسها التى لهذا الحديث عند كيتس . والشهرة طبعاً هى أن تسود « دعوته » ويقبلها أكبر عدد ممكن من أبناء المجتمع ، إن لم يكن جميعهم ، وقد يصل حلم الشاعر إلى أن يكون مع الأجيال التى لم توجد بعد « نحن » ، كما هو واضح فى النص الأول من بايرون . أما عن أن كيتس كان يورد فى خطاباته بعض أجزاء من قصائده فحركة من الأنا نحو الآخر واضحة الدلالة .

وأما ما يقوله رسل فهو واضح لا يحتاج إلى تعقيب .

فإذا انتقلنا إلى ما ذكرناه عن الشاعر رامى ، وجدنا حديثه هو الآخر فى غير حاجة إلى التعليق . وكذلك ما ذكره الشاعر محمد الأسمر . وبالمثل ما ذكر عن أصدقاء الباحث، واهتمامهم بالتعرف على آراء بعضهم البعض فيما يبدعون .

أما فيما يتعلق بمسألة الصالونات الأدبية ، فهى محاولة لتحقيق النحن فى الواقع الخارجى ، فالشاعر يطمئن إلى هذه الجماعة التى تستطيع أن تتذوق شعره ، ويعمل على أن تظل محيطة به ، ولكى نفهم هذه الظاهرة بوضوح يجب أن نفهمها من حيث هى ظاهرة تقوم فى مجال اجتماعى معين ذى تنظيم معين ، أى أن له ظروفاً معينة . فهذه الصالونات قد انتشرت فى أوربا الغربية فى القرن التاسع عشر بوجه خاص ، وقد جاء هذا القرن عقب قرن امتلأ بمحاولات الطبقة الوسطى الانتصار على الأشراف الذين كانوا يقفون فى سبيلها كحاجز يحول بينها وبين إتمام حركتها نحو أهدافها الخاصة بالثراء والسلطان والحياة الناعمة ، وحققت الثورة الفرنسية مطالب هذه الطبقة ، فاستولت على الحكم ، وتحكمت فى موارد الإنتاج جميعاً ، وفعلت بالعمال أو « بالمعدمين » بوجه عام أسوأ مما كان يفعله الأشراف بها فى ظل الإقطاع ، فظل البؤس مخيماً

على نفوس الأغلبية العظمى من أبناء المجتمع ، وكانت حالة هذه الأغلبية تتطور من سيئ إلى أسوأ بينما جعلت الطبقة الوسطى تدرج فى مدارج الرقى المادى والمعنوى ، وبالتالى اشتد بروز الحواجز الفاصلة بين الطبقة الوسطى الحاكمة والطبقة الدنيا المحكومة ، فكانت للأولى حياتها وأهدافها وقيمها التى تختلف وتزداد اختلافاً بمرور الأيام عن حياة الأخرى وأهدافها وقيمها ، بل كانت للأولى عواطفها التى تختلف عن عواطف الأخرى ، إذ مما لا شك فيه أن المجال الاجتماعى يساهم فى تشكيل حياتنا النفسية إلى حد بعيد . ومعنى ذلك طبعاً ازدياد العزلة بين الطبقتين . أضف إلى ذلك أن الطبقة الوسطى كانت تملك وسائل التثقف وكانت تتيحه لأبنائها وهذا ما لم يكن يتاح لجماهير الكادحين . غير أن هدف الثقافة كما يحدده لون الحياة لدى هذه الطبقة لم يكن طبعاً أن تتقن شكسبير وفرجيل وتصبح شاعراً عظيماً أو مفكراً يشار إليه بالبنان ، بل أن تنال من الثقافة ما ينفعك فى الحياة العملية ، حياة الربح المادى لتصبح سيد السوق ، فإذا أنت أُنسيت هذا الهدف واندفعت وراء الثقافة من حيث هى ثقافة ، فلسفية أو فنية كانت ، فأنت مترف تلهو ، فالشخص الذى يكرس حياته للإبداع الفنى إنما يلهو طوال حياته ، كذلك من يكرس حياته للفلسفة أو لأى نشاط لا يتجه نحو الربح العاجل . ومن ثم فقد أصبح المثقفون بهذا المعنى فى عزلة عن أبناء طبقتهم ، فهؤلاء مشغولون عن النظر فى أى إنتاج فكرى أو فنى ، وهم من ناحية أخرى لا يملكون الوسيلة لتقدير هذا الإنتاج حق قدره . كان شعور المثقفين بعزلتهم إذن حاداً ، وكان المثقف يعتبر نفسه روحاً شاردة أو غريباً فى عالم غريب ، أو صفوة مجتمع لا يعرف غير شهوات البدن ، كان الموقف يفقد التوازن ، كان عبارة عن « أنا » و « الآخرين » ، غير أن دوام هذا الموقف غير محتمل ، ولابد أن توجد حالة توازن تضم الأنا فى نحن فتحقق له الاستقرار ، وليس من سبيل إلى تكوين النحن لا مع أبناء الطبقة الدنيا ولا مع أبناء الطبقة الوسطى من العاديين ، والسبيل إذاً أن يتجمع هؤلاء المثقفون ذوو الثقافة الضخمة ، وأن يقرأ بعضهم لبعض وأن يتذوق بعضهم لبعض ، وهكذا وجدت الصالونات . وحققت

هذه الصالونات « مناخاً سيكولوجيًّا صالحاً » لحياة الأدباء ، والنحن ما هى إلا فلك يتحقق فيه هذا « المناخ » الصالح لحياة الأنا . ولم يكن الأدباء يحتملون الانصراف عن هذه الصالونات فنى خارجها الجهل والتخبط والانصراف عن كل ما يمت إلى الثقافة بصلة . وقد أثرت فى أدبهم أثراً واضحاً ، فقيل عن أدب القرن التاسع عشر إنه منعزل[1] ، فهو من فئة منعزلة داخل طبقة منعزلة . وتضخمت الدعوة للآراء والنظريات التى تدور حول فكرة الفصل بين الفن والحياة الاجتماعية . وكذلك كان كيتس يعيب على شلى أنه يصل بينهما . وما ذكرناه عن أوربا فى القرن التاسع عشر يصدق على مصر أوائل القرن العشرين ، مع بعض التغيير تبعاً لاختلاف الظروف التاريخية .

(ب) يظن البعض أن حركة الشاعر فى إبداع القصيدة تتم ببلوغه البيت الأخير ، أو الصورة الأخيرة التى يرضاها لها وهذا خطأ . فالنصوص والشواهد التى قدمناها تدل على أن الشاعر يخطو خطوة أخرى بعد الفراغ من آخر بيت فى القصيدة ، هذه الخطوة هى أن يعرضها على « آخر » ، قد يكون هذا الآخر صديقاً عزيزاً يتقن تذوق الشعر وقد يكون بضعة أصدقاء ، وقد يكون ناقداً مبجلا ، على كل حال هذا شىء يحدده الموقف الخاص للشاعر . لكن المهم أن حركته نحو الصديق أو الأصدقاء أو الناقد ذات دلالة دينامية واحدة ، هى محاولة بناء « نحن » ، فإن رضا الآخرين عن قصيدته وقبولهم لها ، معناه أن الآخرين قد تغيروا بمعنى ما ، بحيث أصبحوا أقرب إليه مما كانوا من قبل ، وقد يسرت القصيدة هذا الاقتراب . وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر إلحاح الشاعر فى أن يعرض أعماله علينا ، فإن النحن لن تتحقق إلا بأن يجد على الأقل « شخصاً يحترمه » يتلو عليه ما أبدع ، على شريطة أن يتذوق هذا الشخص ما قدم إليه ، وأن يرضى عنه ، فإذا أظهر عدم الرضا ، فالاستجابة المباشرة لدى الشاعر هى مهاجمة الاعتراض ، لماذا ؟ لأن الاعتراض أو التجريح تكون له دلالة دينامية معينة فى هذا الموقف ،

---

(١) حسين (طه) « الصورة الجديدة للأدب » ، محاضرة ألقيت بتاريخ ٢١-١١-١٩٤٧ فى دار رابطة خريجى جامعات فرنسا وسويسرا وبلجيكا .

فهو حاجز « يقف فى طريق » الأنا « إلى النحن » ، فيحاول الشاعر التغلب عليه ، وأيسر السبل إلى ذلك مهاجمة المعترض ، وقد يفلح فى رده والوصول به إلى الاعتراف بروعة القصيدة أو ما إلى ذلك ، ولو أنه فى الغالب يلتمس الاعتراف الصادق . وقد لا يفلح فيدفعه ذلك إلى بعض التنقيح لقصيدته ، وقد لا يفعل هذا ولا ذاك ويتجه إلى مهاجمة الناقد وتجريحه ، وكل هذه الأفعال ذات دلالة واحدة هى محاولة التغلب على الحاجز (الاعتراض) للوصول إلى الهدف (النحن) . وما دمنا نتحدث عن « نهاية الفعل » فيجمل بنا أن نزيد هذه المسألة وضوحاً .

يذهب لفين K. Lewin إلى القول بأن معظم النشاط البشرى ، لا سيما النشاط المدفوع ، أى الذى تكمن وراءه دوافع معينة ، يكون له مظهر « الكل » أو « التنظيم » . بل إن بعض سلاسل الأرجاع تبدو مكونة لوحدات من النشاط ، بحيث إذا بدأ الشخص السلسلة اضطر أن يستمر لإكمالها . ذلك أن بدء أى فعل متكامل (أى يمضى نحو هدف) يخلق توتراً هو عبارة عن « حاجة إلى الإكمال » ، ويستمر هذا التوتر ويحدد طبيعة سلوك الشخص حتى تنتهى تلك الوحدة من وحدات النشاط [١] .

هذه الملاحظة الصادقة ، التى تصدق على معظم أفعالنا العادية فى الحياة ، تنطبق على فعل الإبداع ، بحيث إن تذوق « الآخر » للقصيدة يقوم كجزء من هذا الفعل ويحدد نهايته ، **ومن هنا كان فعل الإبداع اجتماعيًّا** . والشواهد التى أوردناها ، تشهد كلها بصدق هذا الرأى .

ومع ذلك فقد نسأل الشاعر أحياناً ، هل يتدخل مستوى المتذوق فى نظمك ، فينفى ذلك . ويختلف موقف الباحثين إزاء هذا النفى ، فبعضهم يصدقه ويقيم على هذا الأساس رأيه فى اعتبار عملية الإبداع مجرد « إفراز »[٢] ،

---

(١) Zeigarnik, B. "On Finished and Unfinished Tasks," *Recent Experiments in Psychology*, L. Crafts, T.C. Schneirla, E.E. Robinson and R. W. Gilbert, New York, Toronto, London : McGraw-Hill Co., Inc., 1st. ed., 14th. impr., 1938. pp. 59.

(٢) الإشارة هنا إلى رأى هاوسمان A.E. Housman

وبعضهم لا يصدقه ويقول إن هذا القول إن كان يكشف عن شيء فإنما يكشف عن غرور الفنان .

وقد سأل الباحث الشاعر أحمد رامى عن مدى تدخل المتذوق فى إبداعه فقال ، إننى أنظم لنفسى . وكذلك لاحظ الدكتور طه حسين أن هذه الإجابة تكاد تسود عند الشعراء جميعاً[١] . والواقع أن هذه الإجابة من الشاعر تعبير صادق عما يشعر به ، وكان من اليسير علينا أن نقول إنها كذب ومحض إخفاء ، ولكن يبقى علينا بعد ذلك أن نعلل الكذب والاتفاق فيه لدى معظم الشعراء . إنما الشاعر لا يشعر بتدخل الآخر فى إبداعه عندما يمضى فى لحظات الإبداع ، ومن المعلوم أن الشعور لا يشمل المجال السلوكى كله ، وكثير من مظاهر سلوكنا مدفوعة بدوافع وراء حدود الشعور ، ولا داعى لبذل الجهد فى إثبات ذلك فالأدلة عليه لا تحصى ، غير أن بحوث مدارس التحليل النفسى بما أضفته من مغالاة على قيمة اللاشعور والإحالة إليه فى تفسير معظم الظواهر السلوكية ، تدفعنا إلى الحذر والتحفظ . فإذا كانت تلك المدارس لا سيما مدرسة الفرويديين تقرر أن الكبت يساهم بشكل واضح فى تضخيم اللاشعور ، وأن التجارب المكبوتة تتعلق بما يراه المجتمع محرماً ، فنحن لا نعنى ذلك بحديثنا عما وراء حدود الشعور . وكل ما نقرره أن بعض مقومات السلوك تكون غير مشعور بها ، فعلاقتها بالأنا علاقة دينامية وليست معرفية ، أعنى أنها ليست علاقة مشعوراً بها بوضوح . وتدل معظم الإجابات التى تلقيناها من الشعراء والوثائق التى خلفوها ، على أن « الحاجة إلى النحن » تقوم كقوة دافعة فى المجال ، لها اتجاهها ولها ثقلها أو ضغطها ، ولكنها تظل فى الغالب غامضة بالنسبة للشاعر فلا تتضح فى نور الشعور . ولذلك كثيراً ما نجده يشكو وطأة شيء غامض عجيب ، ويقول إنه مدفوع لرسالته « بقوة خفية » ، وعلى هذا الأساس يعارض فى القول بأن عملية الإبداع عملية إرادية، فإنه يشعر كأنما هو ألعوبة فى يد قوة تشبه « القدر » . وقد كان بوب يشكو مر الشكوى ، وهو يقول :

---

(١) حسين (طه) الصورة الجديدة للأدب..

« لم قلت الشعر ؟ أى خطيئة لا أدرك كنهها
غرستنى فى المداد ؟ أهى خطيئة والدى أم خطيئتى . . . »
وكذلك كان بودلير يقول :
« عند ما يظهر الشاعر فى هذا العالم المتبرم ،
بإرادة قوية علية ،
تهز أمه المرتقبة الممتلئة بالكفران
قبضتها صوب الله الذى يتناولها فى إشفاق . »

الشاعر صادق فى هذا القول ، صادق فى أنه لا يعرف شيئاً عن القوى الدافعة له ، غير أن هذا لا يعنى أنها غير قائمة ، فإن دليل قيامها ظهور آثارها فى السلوك .

١٠ — الأساس الدينامى للنحن :

قلنا فى الفقرة السادسة من هذا الفصل إن أى صدع يصيب « النحن » إنما يصيب توازن الشخصية بخلل عميق . واكتفينا بالملاحظة العابرة شاهداً على صدق هذا الرأى . ونريد الآن أن نبين التفسير الدينامى لذلك . وبتعبير آخر ، إذا كانت الحاجة إلى النحن شديدة الضغط على الأنا إلى هذه الدرجة التى كشفنا عن بعض مظاهرها ، فمن أين لها هذه القوة ؟

الواقع أن هذا السؤال يدفعنا إلى نوع من الموازنة بين حاجاتنا كما نمارسها فى مواقف مختلفة . وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد أن حاجاتنا لا تدفعنا كقوى متماثلة ، بل منها الضعيفة العابرة ، وقد أطلق عليها كوفكا K. Koffka اسم الحاجات الثانوية[1] ، ومنها القوية العميقة ؛ منها حاجات نتعلق بها لحظة ثم لا نلبث أن ننصرف عنها لقيام بعض الحواجز التافهة ، ومنها حاجات أخرى نتعلق بها أياماً وليالى ، بل أعواماً فى بعض الحالات ، محاولين التغلب بكل ما فى استطاعتنا من جهد على ما يقوم فى سبيلنا من عقبات . وكثيراً ما يبدو علينا العجز عن التنازل عن هذه الحاجات وأهدافها .

---

(١) quasi-needs

ما سبب ذلك ؟ لابد وأن حاجاتنا المختلفة ذات دلالات مختلفة فى بنائنا النفسى . فإن هذه الظاهرة التى لاشك أننا جميعاً نمارسها ، تقوم شاهداً على أن الجهاز النفسى ليس عبارة عن وحدة بسيطة يسودها التجانس التام .

وقد يقال إن هذا القول بدهى ، وإن التفرقة الشائعة بين ما هو شعورى وما هو لا شعورى من ميولنا وخبراتنا لمثال واضح على أن التجانس التام لا وجود له فى البناء النفسى . وهذا صحيح ولكنه لا يوضح رأينا ؛ ذلك أننا نشير إلى نوع آخر من عدم التجانس ، ونقصد به عدم التجانس من حيث الدلالة الدينامية للنواحى المختلفة فى هذا البناء ، أى علاقتها بالكل ، فإن فيها ما يمكن أن يوصف بأنه أعماق الشخصية ؛ وإذا كان الأنا هو مركز الشخصية فهذه الأجزاء التى نعنيها إنما هى « أعماق الأنا » ، بينما توجد أجزاء أخرى سطحية ، فنلاحظ أن الحاجات التى تقوم بنا دون أن تمتد جذورها إلى أعمق من هذه الأجزاء لا تلبث أن تزول . وليست الشخصية التى تضم الأنا وما هو خارج الأنا من أجزاء المجال النفسى[1] ليست الشخصية بهذا المعنى هى وحدها المركبة ، بل إن الأنا أيضاً بمثابة بناء مركّب . وهذا ما اكتشفه لڤين بالاستناد إلى تجارب تسيجارنيك B. Zeigarnik فى الفرق بين تذكر الأعمال التامة والأعمال الناقصة[2] . كذلك لاحظ هذا الباحث أن كل الدلائل تدل على وجود منطقة خاصة داخل « الكل النفسى » يمكن أن نعرفها بأنها الذات ، أعمق مناطق الأنا . وهو يقول إننا إذا دققنا النظر فى حياتنا النفسية وجدنا أن بعض ما يقوم ببنائنا النفسى من توترات أو أجهزة بوجه عام يتصل بذواتنا ، والبعض الآخر لا يتصل بها . فأما تلك التى تتصل بها فلها دلالة خاصة فى الكل النفسى ، وتدل المشاهدة على أنها تميل إلى الاتزان بدرجة أقوى مما يتمثل فى غيرها[3] .

ويقرر كوفكا ، أن توترات الذات أضخم بكثير من توترات الأجهزة الفرعية

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣٢٦ . Koffka, K.

(٢) المرجع السابق . ص ٣٣٤ . وكذلك : Crafts, L. *et al.* 1938.

(٣) Lewin, K. *A Dynamic Theory of Personality*, New York : McGraw-Hill, 1935. p. 62.

الأخرى فى الأنا ، بحيث تمثل حاجات حقيقية فى مقابل الحاجات التى تستند إلى توترات سطحية لدينا[1] .

وقد أوضحنا من قبل كيف نختلف أحياناً مع زملائنا أو أصدقائنا أو أعضاء أسرتنا ممن يمثلون مجتمعاً نتكامل معه ، بحيث تبرز لدينا حاجات تدفعنا إلى أهداف تباين أهدافهم ، ولكن سرعان ما نحاول التأثير فيهم بالإقناع أو نقتنع فنتنازل بسهولة عن هذه الأهداف ويعود التوازن إلى النحن ، غير أن هذا التنازل الذى لم يكلفنا عناء ولا مشقة دليل واضح على أن هذه الحاجات التى كانت تدفعنا إلى معارضة زملائنا فى « النحن » إنما كانت تستند إلى سطح النفس ، دون أن تمتد جذورها إلى الذات أو قريباً منها . ونحن نستعير هذا التعبير من كوفكا الذى يرى بناء على ملاحظته السابقة أن الأجهزة الفرعية فى جهاز الأنا ليست مجرد أجهزة متجاورة ، إنما هى أجهزة منظَّمة بطرائق مختلفة على حسب دلالتها الدينامية فى الكل ، وأحد مبادئ هذا التنظيم مبدأ السطح والأعماق ؛ فإن الذات نواة الأنا ويحيط بهذه النواة ويتصل بها بصلات متباينة أجهزة فرعية ، وهذه الأجهزة أو النظم تتصل ببعضها البعض بصلات مختلفة أيضاً ، بحيث تكوّن مستويات أو طبقات ، حتى نصل إلى السطح وما أسهل ما يمُس ، وما أيسر ما يستعيد توازنه .

كذلك أوضحنا من قبل أن اختلافنا مع الآخرين قد يعنى صدعاً فى النحن ، فلا نحن نتنازل عن أهدافنا ولا الآخرون يرتضونها ، وهنا نكون مدفوعين بحاجات قوية تمتد جذورها إلى الذات وتمكُّن هذه الحاجات من قلقلة توازن النحن دليل على أن النحن إنما تقوم كجهاز متصل بالذات ، ومن ثم فإن أى توتر يقوم بهذا الجهاز يدفع الشخصية بعنف نحو العمل على خفضه والرجوع إلى حالة النحن المتوازنة[2] . ومن هنا يكون لسلوك العبقرى هذا العنف

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣٤٢ . Koffka, K.

(٢) ونستنتج بناء على ذلك أن حاجاتنا العميقة التى تستند إلى توترات فى الذات ، يمكن أن تهدد تكامل النحن التى نعيش فيها إذا لم تجد إشباعها داخل هذه النحن .

وعلى هذا الأساس يفرق بعض الباحثين بين« الجماعات الأولية » التى نكون أعضاء فيها ، وبين=

فى الاندفاع ، فإنه مدفوع بحاجة تستند إلى أعمق أجزاء الشخصية وأشدها نزوعاً إلى الاتزان . والواقع أنها لو لم تكن تستند إلى هذه الأعماق السحيقة ، لما دفعت العبقرى إلى تكريس حياته كلها لتحقيق هدفها وتحمل هذا الجهد العنيف الذى يدفعه إلى البحث والتنقيب والانصراف عما يعتبر لدى غيره من أبناء المجتمع مصدر استمتاع فى الحياة لا يبارى ، بل وقد تبدو عليه أعراض انحرافات نفسية تظل ملازمة له ، نتيجة لضغط الحاجة إلى النحن من ناحية وقيام بعض الحواجز (فى المجال الاجتماعى غالباً) التى لا تمكّنه من إتمام الفعل من ناحية أخرى ، مما يبين إلى أى مدى أخطأ أولئك الباحثون الذين جعلوا الانحرافات النفسية ملازمة للعبقرية من حيث هى عبقرية ، سواء منهم من جعلها ملازمة لها ملازمة العلة للمعلول ومن جعلها تلازمها ملازمة المعلول للعلة ، ونسوا أن يحسبوا حساب ديناميات المجال الاجتماعى ، حتى أنهم جعلوا يتساءلون : أئذا تمكنت الإنسانية من إقامة مجتمع خال من موجبات الانحراف النفسى ، أفلا يكون فى ذلك نكبة على الإنسانية لأنه قضاء على إمكانية العبقرية ؟ وهو تساؤل ليس له مبرر إلا فى نظرياتهم .

إن ما يدفع العبقرى إلى حركته هو قوة الحاجة إلى النحن ، وإن هذه القوة نفسها لتبدو فى حياة أبناء المجتمع ممن ليسوا من العبقرية فى شىء ، تبدو فى هذه الرابطة المتينة الخفية التى تربط بينهم ، والتى تجعل من الحياة الاجتماعية ضرورة للإنسان . تتخذ أشكالا مختلفة باختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد ، لكنها على كل حال هى هى من حيث دلالتها الدينامية ، ولو أن ما يسود من توازن — إلى حدما — يخفى الأعماق الكامنة وراءه .

= « الجماعات المراجع » reference groups التى لا يشترط أن نكون أعضاء فيها ، ولكننا نستمد منها قيمنا . يمكن الرجوع فى ذلك إلى المرجع الآتى :

سويف (مصطفى) « الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى » .

تلخيص

تطبيقاً للمنهج التجريبى الموجه ، بدأنا من مسلّمة عامة ، مؤداها أن ظاهرة الإبداع كأية ظاهرة سلوكية أخرى ، تحدث فى مجال . ونظرنا فى قيمة هذه المسلّمة فوجدنا أنها تعنى أن ظاهرة الإبداع بوجه عام سواء فى الشعر وفى غيره من ميادين الإبداع مشروطة ؛ ووجدنا أن شرطها الأول يجب البحث عنه فى المجال الاجتماعى للعبقرى ، وهذا الشرط هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه ، ولكى نفهم هذه العلاقة رأينا أن ننظر فى الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى ، وقدمنا لتفسيره فرض « النحن » الذى سبق أن تحدث عنه شولته وكوفكا ، وزدناه نحن وضوحاً . وانتهينا من ذلك إلى تحديد العلاقة المعينة التى سبق أن أشرنا إلى قيامها بين العبقرى ومجتمعه ، فقلنا إنها صراع يقوم على أساس تصدع « النحن » مما يبرز عند الشخص « الحاجة إلى النحن » وهذه تدفعه فى سلوكه الذى يؤدى إلى العبقرية . وحاولنا أن نزيد هذا القول وضوحاً فنظرنا فى طبيعة النحن ، حيث الحواجز والأهداف المعترف بها لدى الأنا والآخرين واحدة ، فهناك إجماع على قبولها . وأوضحنا أن هذا التنظيم يتعرض للتغير الطفيف من حين لآخر لأن « النحن » ككل ما هو داخل فى بناء « الكائن الحى » ، لا يمكن أن يكون شيئاً جامداً لا يتغير . والعبقرى يساهم فى إحداث هذا التغيير الطفيف . ونظرنا إلى التشابه الذى لا سبيل إلى إنكاره بين موقف العبقرى وموقف الذهانى والمراهق فى خروج كل منهم على المعترف به من الحواجز والأهداف ، فوجدنا أن التشابه ظاهرى فحسب ، ولكن هناك اختلافاً ديناميًّا دقيقاً يجعل موقف العبقرى هو ما هو . كيف يقوم هذا الاختلاف بالضبط ؟ كشفنا عن بعضه ورأينا أن نكشف عن البعض الآخر فى الفصل القادم . واكتفينا بأن نناقش بعد ذلك رأى كرتشمر الذى يتبلور عنده الخطأ الشائع فى الربط بين العبقرية والانحراف . حتى إذا فرغنا من هذه المناقشة انتقلنا إلى التحقيق التجريبى لفرضنا الذى وضعناه . ثم رتبنا عليه

فرضاً آخر وهو أن حركة الإبداع لا تتم إلا بتحقيق النحن ، وقمنا بتحقيقه كذلك تحقيقاً تجريبياً. وحاولنا بعد ذلك أن نضع تخطيطاً أولياً لتفسير دينامى للنحن ، نستطيع أن نفهم من خلاله مصدر هذا العنف الذى تمتاز به حركة العبقرى . ووجدنا تفسير ذلك فى أن التوتر الدافع لحركته هذه يستند إلى « الذات » أعمق مناطق الشخصية وأشدها نزوعاً إلى الاتزان .

الفصل الثانى
الشاعر

السبب النوعى لعبقرية الشاعر – الإطار كأساس للتنظيم – تأثير الإطار فى مضمونه – الإطار والتذوق – خصائص الإطار – الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الشاعر – التحقيق التجريبى – تلخيص .

ما دمنا قد حددنا لأنفسنا فكرة عامة عن العوامل الرئيسية فى دفع العبقرى ، فقد حق لنا أن نتقدم خطوة أخرى لنبرز بعض جوانب العامل النوعى الذى من شأنه أن يميز الشاعر من بين سائر العباقرة .

١ – السبب النوعى لعبقرية الشاعر :

قلنا من قبل إن حركة العبقرى متجهة إلى استعادة النحن فى تنظيم جديد ، غير أن المشاهدة تدلنا على أن لكل عبقرى طريقه الذى يسلكه فى هذا السبيل ، فهذا يسلك سبيل العبقرية العلمية ، وذاك يسلك سبيل العبقرية الفنية فى التصوير أو الشعر أو الموسيقى ، والبعض يسلك سبيل العبقرية السياسية ، وهكذا . فماذا يحدد لكل من هؤلاء العباقرة طريقه ؟ أو بالأخص لماذا يكون العبقرى شاعراً فى بعض الأحايين ؟ وهو ما يهمنا فى هذا البحث . وعن طريق الإجابة على هذا السؤال الخاص نستطيع أن نحدس الإجابة على السؤال العام .

الواقع أن سؤالنا لماذا يكون العبقرى شاعراً ، أو ما هو العامل النوعى الذى يميز عبقرية الشاعر؟ يوهم خطأ بأننا نبحث عن سبب مدهش من شأنه إذا وجد أن يجعل حامله شاعراً عبقريًّا يقرض الشعر الرائع فجأة وهو لم يكن يعرف من أمره شيئاً . وهذا ما لم نقصد إليه ؛ فلسنا نعرف فى حياة الشعراء لحظة بدأوا فيها نظم الشعر العظيم دفعة واحدة واستمروا على ذلك حياتهم ، حتى نبحث عن سبب لهذه الظاهرة المفاجئة العجيبة . أضف إلى ذلك أن منهجنا لا يتيح مثل

هذه النظرة إلى الظواهر السيكولوجية ، لأننا إذا وضعنا سؤال « لماذا » فإننا لا نكاد نفرق بينه وبين سؤال « كيف » ، ما دمنا لا نعترف إلا بالتعليل الدينامى التكاملى حيث الظاهرة من نتاج المجال ككل ذى تنظيم وتاريخ . فالمسألة إذن يمكن أن توضع هكذا : أمامنا شاعر ، فما هى الخصائص الرئيسية لمجاله كشاعر ؟

للإجابة على هذا السؤال لا محيص لنا من الاتجاه إلى تاريخ الشخصية أولا .

٢ – الإطار [١] كعامل منظم :

أجلس فى حجرتى فأرى أمامى « كتاباً » ، لم أر هذا الكتاب نفسه من قبل ، لكنى أعرف أنه كتاب بمجرد رؤيتى له دون حاجة إلى من يفهمنى ذلك . لم أر هذه المجلة بعينها من قبل ولكنى أعرف أنها مجلة . وهذا السرير وهذا العصفور و . . . إلخ . ههنا نتساءل ، كيف ندرك الأشياء ؟ كيف يكون موضوع إدراكى جديداً ومع ذلك أعرفه ؟ يقول المرحوم الدكتور مراد إن الإحساسات الراهنة غير كافية لتحقيق الإدراك ، لأن هذا الإدراك ليس مجرد انطباع صورة الأشياء فى الذهن ، بل استجابة معينة للإحساسات الراهنة . ومن ثم فلابد من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر فى ضوء الماضى [٢] . ويقول كوفكا إننا ندرك العالم منظماً لا مجرد مجموعة من الإحساسات بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم عملية التصنيف ، ولست أعنى التصنيف كعملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة مشعور بها ، بل هى خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها [٣] .

فالملاحظ أننا نجد التنظيم قائماً بالفعل ، فكأننا نحمل فى نفوسنا « أجهزة »

---

(١) framework

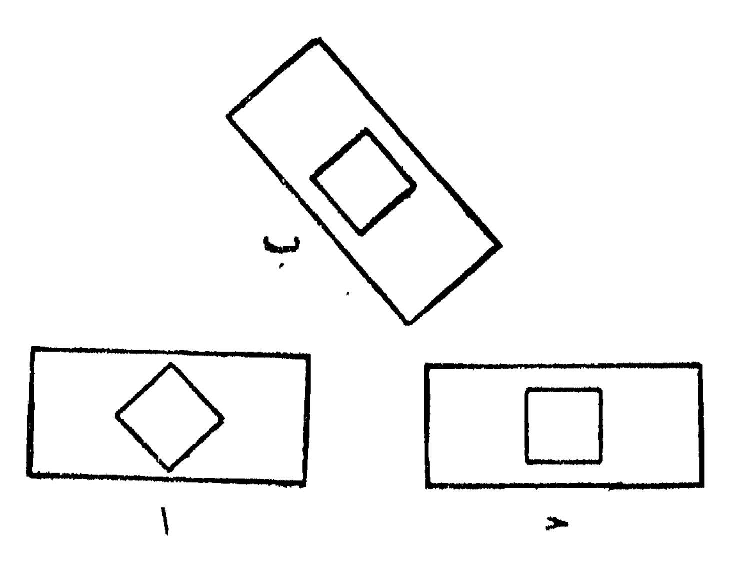
(٢) مراد (يوسف) « مبادىء علم النفس العام » القاهرة : دار المعارف ، ١٩٤٨ ، ص ١٦٣ .

(٣) المرجع السابق ذكره . ص ٣٤٩ . Koffa, K.

هى عبارة عن « أصناف » ندرك الأشياء من خلالها فنتلقاها منتظمة داخل هذه الأصناف ، لذلك لا أرى شيئاً أخضر سميكاً ، ولكنى أرى كتاباً ، وأرى مجلة وأرى سريراً مهما كانت هذه الأشياء لم أرها بأعيانها من قبل . ومن ذلك يتبين أن عالمنا السلوكى يتألف من عدد من « الأصناف » أصغر بكثير من عدد الأشياء الفردية المنتظمة فيها . والصنف حقيقة سيكولوجية بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، لأن نتائج تأثيره فى سلوكنا واضحة لا شك فيها ، فهو يساهم فى تحديد إدراكنا للأشياء ، أى يكون بمثابة إطار معين يضفى على هذه الأشياء دلالة معينة ، بأن يوجه إدراكنا وجهة معينة :

٣ ــ تأثير الإطار[1] فى مضمونه :

وقد بين كوفكا أن الإطار ذو تأثير قوى على مضمونه إلى درجة أن هذا المضمون تتغير دلالته إلى حد بعيد بتغيير إطاره . وضرب مثلا لذلك ، الإطار



(١) يمكن للقارىء المستزيد فى هذا الموضوع أن يرجع إلى ما كتب تحت عنوان « إطار الدلالة "frame of reference" فى كثير من مراجع علم النفس الاجتماعى . ونخص بالذكر هنا :

Newcomb, T. *Social Psychology*, London : Routledge & Kegan Paul Ltd, 1952.

Krech, D. & Crutchfield, R.S. "*Theory and Problems of Social Psychology*," New York, Toronto & London : McGraw-Hill Company, Inc., 1948.

فى مجال الإدراك البصرى ، فإنه يساهم فى تحديد الشكل الداخل فيه بحيث يتغير معنى هذا الشكل بتغير الإطار الذى يحويه، مع أنه هو نفسه لم يجر عليه أى تغيير . ويكفى أن ننظر إلى الأشكال الثلاثة ا ، ب ، حـ ، لنتبين إلى أى مدى يؤثر الإطار فى معنى مضمونه . ففى الشكل ا نرى معيناً صغيراً ، بينما نرى فى الشكل ب مربعاً مائلا ، مع أنه ليس هناك أى فرق موضوعى بين الشكلين الصغيرين لا من حيث المقياس ولا من حيث الوضع ، وكل ما هنالك أن لكل منهما إطاراً ذا وضع خاص ، ومجرد اختلاف الإطار جعل للأول دلالة مغايرة لدلالة الثانى . على أن خاصية التربيع فى المربع الصغير فى الشكل ب ضعيفة إلى حدما إذا قورنت بخاصية التربيع فى المربع الصغير فى الشكل حـ ، وسبب ذلك أن الإطار فى الشكل حـ أقوى منه فى الشكل ب ، لأنه فى نفس الاتجاه الذى تتجهه الأسطر والصفحة كلها ، وهذه جميعاً تكون أطراً حول الإطار الأصلى تزيده قوة وبالتالى يزداد تأثيره على الشكل الداخل فيه ، ومن العسير جداً أن نرى المربع الصغير فى الشكل حـ معيناً مائلا .

هذه الظاهرة البسيطة فى المجال البصرى ، تكشف عن مدى تأثير الإطار فى دلالة مضمونه ، أى فى توجيه عملية الإدراك . غير أن الإطار هنا فى الخارج . على أن الأطر التى نحملها فى أذهاننا تؤثر مثل هذا التأثير على ما نختزن من معلومات وما نتلقى من مدركات أيضاً .

مثال : يلاحظ الباحث أن معظم طلاب كليات الطب والعلوم والهندسة لا يستطيعون أن يقبلوا حقائق علم النفس ، ولا قوانينه ، بل هم يعارضون فى تسميته بالعلم ، ويقولون إنه مجرد تأملات . وقد لاحظ الباحث أن رأيهم هذا كفيل بأن يجعلهم يرفضون كل الأبحاث السيكولوجية القديم منها والحديث ، والواقع أن هنالك بحوثاً تطغى عليها الصبغة التأملية إلى حد بعيد ، إلا أن رفض هؤلاء الطلاب لا يقتصر على هذا النوع بل يمتد حتى يشمل بعض البحوث الحديثة التى تعد نواة صالحة لإقامة علم النفس على أسس موضوعية ثابتة . وتكشف مناقشاتهم عن أنهم يحملون فى أذهانهم « إطاراً » يعين الخصائص

الرئيسية للمعرفة العلمية ، ويغلب على هذا الإطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديدها تحديداً فيزيقياً . ولذلك فهم حتى عندما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها فى صورة فسيولوجية غالباً .

على أننا إذا تأملنا عملية الفهم[1] وجدناها مجرد تنظيم للمعلومات أو المدركات الجديدة فى أطر ، ولذلك نجد غير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلا فهماً معيناً غير الفهم الذى يمارسه المثقفون ، أى أن لهذه الظاهرات دلالة أو معنى لدى غير المثقفين يختلف عن دلالتها أو معناها لدى المثقفين ، فسقوط الأمطار خير وهبوب العواصف الرملية الهوجاء معناه بعض الشر عند الأولين ، وهو عند الآخرين يعنى الاضطراب فى أحوال الضغط الجوى والحرارة . وكذلك يختلف فهم الظاهرات الاجتماعية عند الأولين عنه عند الآخرين ، وعند أنصار اليمين عنه عند اليساريين ، فالحرب والأزمات الاقتصادية والانهيار السائد فى أوربا الغربية والقلق الذى يقض مضاجع الشعوب فى الشرق الأوسط كل أولئك يفهمه المثقفون غير ما يفهمه العوام ، ويفهمه اليساريون على خلاف ما يفهمه اليمينيون . وكذلك كل ظاهرة وكل فعل وكل شيء تختلف دلالته باختلاف الإطار لدى متلقيه .

٤ — الإطار والتذوق :

بالمثل عملية التذوق ، فإن تذوقنا للأعمال الفنية ، ليس سوى تنظيم لإدراكنا لهذه الأعمال داخل أطر « استطيقية » نحملها فى مجالنا النفسى . وإذا كانت عملية التنظيم تبدو فى حالة الفهم العلمى أوضح منها ، فى حالة التذوق الفنى ، فما ذلك إلا لأن المؤلف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد فى حين أن العمل الفنى إن كان يقدم بعض هذه التصورات فهو يقدم إلى جانبها صوراً وأحداثاً وضروباً من الإيقاع وضروباً من التعبير والأحاسيس المختلفة وهذه تعتبر غامضة بالنسبة للتصورات وتلقيها يعتبر غامضاً إذا قيس بتلقى التصورات ، لكنه ككل إدراك آخر لابد أن يكون منظماً تنظيماً معيناً .

(١) understanding

ونحن إذا سألنا أحد المتذوقين لماذا لم تقبل هذا العمل من أعمال جويس J. Joyce تحير فى الجواب قليلا ، لكنه لا يلبث أن يجيب بما يفهم منه أنه هنا بصدد عمل لم يسبق له أن تذوق عملا آخر يشبهه من قبل ، فشروط القصة التقليدية غير متوفرة فى « يوليسيز » (من أعمال جويس) ، فالشخصيات والأحداث تكاد تكون فى فوضى إذا قيست بما بين شخصيات القصة التقليدية وأحداثها من نظام . على أن المتذوق لا يقصد طبعاً إلى قياس العمل الفنى بهذه المقاييس بطريقة هندسية . لكن هذا لا ينفى أن ألفته للقصة التقليدية جعلت المقاييس متوفرة فى ذهنه أو وضعت فى ذهنه إطاراً يحاول أن ينتظم بداخله كل عمل جديد ، فإذا لم يكن بين هذا العمل الجديد والأعمال القديمة موضع صلة أو وجه شبه بمعنى ما فإن الإدراك يضطرب وقد ينتهى إلى رفض العمل الجديد .

وقد يقول المتذوق إن هذه الصورة غير موافقة للذوق السليم ، ولكن ما هو الذوق السليم فى الواقع ؟ إنه الإطار الاستطيقى المنظِّم لإدراكنا للعمل الفنى . ولعل أبرز صورة تتبدى فيها هذه المشكلة ، مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين . فالنقاد فى الغالب يقاومون الابتكارات الفنية التى لم يسبق لها مثيل ، ويعلنون أنها ضرب من العبث لن يكون له أية قيمة فى تاريخ الفن ، أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ ، ذلك أن النبيذ ينبغى أن يكون معتقاً . ثم تمضى فترة ما ، وإذا بنا نسمع نقاداً آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات نفسها ويعلنون أنها تستحق الخلود ، ويقدمونها لنا فإذا بنا نعجب بها .

فما سبب ذلك ؟ إن فرض الإطار يستطيع أن يقدم حلاً لا بأس به ، فاختلافى معك بصدد هذه الصورة من صور بيكاسو Picasso لا يكون بصدد أن بها اللون الأحمر أو أن هذا اللون ليس فعلا باللون الأحمر إلا إذا كان أحدنا مصاباً بالعمى اللونى وهذا نستبعده ، إنما يكون اختلافنا من حيث وقعها أو قيمتها أو دلالتها لدى كل منا ، فكلانا ينظر إليها وهو ذو خبرة سابقة بتذوق اللوحات

الفنية ، وعلى ضوء هذه الخبرة ينظر إلى هذه الصورة الجديدة فيتحدد مدلولها لديه ؛ أى تتحدد علاقتها بالإطار الذى حصل عليه من خبراته السابقة ، وكذلك الحال عندما نتذوق قصيدة أو لحناً أو أى عمل فنى آخر . ومن الملاحظات الجديرة بالذكر أن بعض العلماء المنصرفين إلى بحوثهم بعيداً عن تذوق الأعمال الفنية إذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا ما فإنهم لا يحسنون تذوقه ، وكثيراً ما يحطون من قدره ، وقد كان كنت لا يحب الموسيقى .

٥ — خصائص الإطار :

يبدو من أحاديثنا عن الإطار أن مضمونه مكتسب . فهو نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه . فخبراتى بتذوق الأعمال الفنية تلتئم فى كل إطار استطيقى ، وخبراتى بميدان البحوث العلمية تلتئم فى إطار آخر ، وخبراتى الناتجة من كثرة مشاهدتى للكتب تلتئم مكونة إطاراً خاصًّا ، وهكذا ، فنحن نحمل فى نفوسنا عدداً وافراً من الأطر ننظم بها أفعالنا جميعاً ، سواء أكانت تذوقاً أم إدراكاً أم أى فعل آخر . وقد أوضحنا كيف يساهم الإطار فى تنظيم الإدراك والتذوق . والواقع أنه أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا ، سواء فى ذلك الأفعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالإدراك ، والأفعال التى يغلب عليها طابع الإصدار كالتكلم . وربما كانت العادات أوضح مظهر لهذا الأساس الدينامى ، غير أن العادات لا تمثل الإطار فى جميع جوانبه ، ذلك أنها يغلب عليها طابع التكرار والجمود أو الصلابة ، بينما الإطار يمتاز بالمرونة . ولعل أهم مظهر لذلك أنه فى الإدراك أداة للتعرف ، فأنا أعرف أن هذا كتاب رغم أنى لم أره من قبل ، فى حين أن أهم مظاهر العادة تكرارى لفعل معين سبق أن مارسته . ومما لاشك فيه أن الإطار قد يبلغ أحياناً حدًّا من التصلب لا يختلف فيه مع التصلب الظاهرى الذى نشهده فى العادات ، ويبدو ذلك مثلا عند الخاضعين للتقاليد الاجتماعية خضوعاً تامًّا ، فإن أفعالهم تستحيل إلى ممارسة لعادات ، وهم يطالبون الغير بألا يقدموا على فعل ما لم يكن مألوفاً . والنزاع بين الجيل القديم والجيل الجديد

ليس لإنكاره من سبيل . وكل دعوة جديدة تلقى المقاومة على الأقل فى البداية ، لعدة أسباب لا شك أن من بينها هذا السبب الذى أوضحناه . على أن للإطار درجة من التماسك تجعل أشد أنصار التجديد يرفضون أحياناً بعض مظاهر هذا التجديد إذا لم يكن بينها وبين الحاضر أية صلة . وعلى درجة تماسكه يتوقف أداء مهمته ، كعامل من أهم عوامل التنظيم والتكامل فى الشخصية . ذلك أنه يمكننا من الوصل بين ماضينا وحاضرنا ، فنعيش الزمن كشخصية لها ماض ولها حاضر يلتقيان فيها ، ومن هذا الالتقاء فى « الشخصية الواحدة » يشيع نوع من الثبات أو النظام فى العالم الخارجى ، يضفى بدوره ثباتاً آخر على الشخصية . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم كيف أننا نفيد من خبراتنا . ذلك أن هذه الخبرات لا تتكدس لدينا واحدة فوق الأخرى فى آثار عصبية متفرقة أو فى مخزن الذاكرة بوجه عام، وإنما هى تنتظم فى أذهاننا فى شكل أبنية متكاملة أو أطر . ولما كنا فى كل لحظة من لحظات حياتنا ، حتى لحظات النوم ، عرضة لممارسة خبرة إدراكية ، ولما كانت كل خبرة تأتى مختلفة بعض الشىء ولو إلى درجة ضئيلة جداً عن سابقتها ، فإنها لا تنتظم تماماً ضمن إطار سابق ، بل تدخل عليه بعض التغيير وفى الوقت نفسه تلقى هى نفسها حظًّا من التغيير ، وهكذا يكون الإطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات . وبقدر قابليته للنمو أو ميله للثبات يقال إننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة .

وعلاقة الإطار بالأنا علاقة دينامية أصلا وليست معرفية ، فأنا لا أدرك هذا الشىء على أنه « كتاب » لأنى أتذكر بوضوح أنى رأيت ما يشبهه من قبل آلاف المرات وأستنتج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذى أراه « كتاب » ، بل إنى أدركه هكذا مباشرة . ففعل الإدراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامى الذى يعين هذا الاتجاه . وربما بدا ذلك بشكل أشد وضوحاً فى عملية التعبير اللغوى ؛ فمما لا شك فيه أننى عندما أتكلم إنما أمارس فعلا منظماً ، والأساس الدينامى لهذا التنظيم هو الإطار

اللغوى الذى أكتسبه باكتسابى اللغة ، ومع ذلك فأنا أتكلم بدون أن أفكر فى هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الأخرى على ما سبق أن تعلمته .

٦ ـ الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الشاعر :

والفرض الذى نضعه لتحديد السبب النوعى لعبقرية الشاعر ، هو القول بأن هذه العبقرية فى نوعيتها إنما ترجع لنوع الإطار الذى يحمله الشاعر .

٧ ـ التحقيق التجريبى :

سنعرض فيما يلى عدة وثائق لمجموعة من الشعراء بينها كثير من الاختلاف من حيث جزئيات السلوك التى تكشف عنها ، لكنها جميعاً ذات دلالة دينامية واحدة ؛ فهى تدور حول اكتساب الإطار .

يقول كيتس فى الخطاب رقم ٣٠[١] إلى رينولدز ، ٢٢ نوفمبر ١٨١٧ :

« ومن بين الكتب الثلاثة التى أحملها معى مجموعة قصائد شكسبير . ولم يحدث أبداً أن وجدت قدراً كبيراً من الجمال مثلما وجدت فى السونيتات » .

ويقول فى خطاب إلى هيدون B.R. Haydon فى ١١ / ٥ / ١٨١٧ :

« إننى أقضى ثمانى ساعات يومياً بين القراءة والكتابة » .

ويتحدث فى الخطاب رقم ٣٢ عن :

قصيدة شلى ، « ثورة الإسلام » ، ثم يتحدث عن كولردج Coleridge وبعض مسرحيات شكسبير .

وفى الخطاب رقم ٤٠ :

يتحدث عن محاضرات هازلت Hazlitt فى الشعر ، ويقول إنه سوف يواظب على الاستماع إليها ، ويقرر أن شكسبير يسيطر عليه ويوجهه .

وفى الخطاب رقم ١ :

يتحدث عن أنه قرأ « فن الشعر » لهوراس .

---

(١) المرجع السابق ذكره Keats, J. .

كذلك نلاحظ :

أن خطابات كيتس تنتشر فيها عبارات شكسبيرية كثيرة :

فنى خطاب واحد أرسله فى ١٥ أبريل ١٨١٧ نجد عبارة من « سيدين من ڤيرونا » وعبارة من « العاصفة » وثلاث عبارات من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » .

وفى خطاب أرسله فى ١٧ أبريل ١٨١٧ نجد عبارة من « العاصفة » وأخرى من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » .

وفى خطاب أرسله فى ١٠ مايو ١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة . . . » وأخرى من « هاملت » .

وفى خطاب أرسله فى ١١ مايو ١٨١٧ نجد عبارة من « جهد الحب الضائع » وثلاث عبارات من « الملك لير » وعبارة من « العاصفة » .

وهكذا نستطيع أن نجد فى خطاباته آثار شكسبير واضحة لاشك فيها ، وقد صرح فى عدة مواضع من هذه الخطابات بأنه كان يكثر من قراءة أعماله . ويقول ريدلى إن كيتس كان يملك نسختين لمسرحيات شكسبير وقد تركهما زاخرتين بالتخطيطات والملاحظات الهامشية مما يدل على أنه كان يكثر من قراءتهما ، ويقرأ بعناية خاصة ، وباتجاه خاص[1] .

يقول بايرون فى خطاب إلى كينارد فى ٢٧ نوفمبر ١٨١٦ :

« عندى كتب — وعندى مسكن طيب — فى بلد جميل — وعندى لغة أفضلها . . . »

ويقول فى خطاب إلى هوبهاوس ، فى ٣١ مارس ١٨١٧ :

« لقد اشتريت عدة كتب . . . من بينها أعمال ڤولتير Voltaire كاملة ، فى اثنين وتسعين مجلداً ، وجعلت أقرؤها ، إنك تشعر باللذة ، ولكنك واجده مليئاً بالشطحات » .

ويقول فى خطاب آخر إلى هوبهاوس ، فى ١٤ أبريل ١٨١٧ :

---

(١) سبق أن أوردنا هذه الشهادة من ريدلى فى الباب الأول .

« قرأت كثيراً لڤولتير ، تمنيت لو كنت معى ، فقد كنت ألقى بين الحين والحين ما يكاد يقتلنى ضحكاً . . . »

ويقول فى خطاب ثالث إلى هوبهاوس ، فى ٢٢ أبريل ١٨١٧ :

« وقد حسبت حساب يوم لتيرنى ، وآخر . . . لمشاهدة ڤينوس كانوڤا ، وآل مديتشى ، ومقابر ماكياڤيل ، وميخائيل انجلو ، وألفيرى ، وهذه طبعاً هى كل ما أحرص على مشاهدته هنا ، حتى ولو قدر لى أن أبقى عدة شهور » .

وفى خطاب رابع إلى هوبهاوس أيضاً ، فى ١١ نوفمبر ١٨١٧ :

يلح عليه إلحاحاً شديداً فى إحضار مجموعة معينة من الكتب ، ويقول : « لا تحسب للنفقات حساباً . . . يجب أن أحصل على الكتب . . . وأخص بالذكر « Tales of my Landlord » .

وفى خطاب خامس إلى هوبهاوس أيضاً ، فى ٣٠ يوليه ١٨١٩ :

« إننى أبذل كل ما أملك للحصول على نسخة من الشرح اللاتينى الذى وضعه بنڤنتودا إيمولا على دانتى » .

ويقول فى خطاب إلى كينارد ، فى ٢٠ يناير ١٨١٧ :

« مكثت طوال الليل فى الأوبرا ، فحضرت الريدوتو ، وشهدت ما بها من رقص مقنّع . . . »

ويقول فى خطاب آخر إلى كينارد ، فى ٢٧ يناير ١٨١٩ :

« إننى مشغول الآن بالقراءة عن الإغريق والفرس » .

ويقول ستيفن سبندر[1] :

« . . . . جعلت أسوّد صفحات وصفحات بعبارات مفككة ركيكة خيل إلى أنها تشبه أسلوب جيمس جويس فى يوليسيز ، وقرأت شكسبير ، والإليزابيثيين ، والرومانتيكين والمحدثين . . . »

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣٩ و ٨٧ .Spender, S .

ويقول فى موضع آخر :

« . . . هذا الريف يمتزج فى ذهنى بأول خبرتى . . بالشعر . فهنا دأب أبى على أن يقرأ لى قصائد وردزورث البسيطة :

"We are Seven", "A Lesson to Fathers", "The Lesser Calendine".

وكانت كلمات هذه القصائد تسقط فى ذهنى كأنها اللآلئ الرطبة ، شديدة النصوع والنقاء ، وكانت تجلب معها جو الغروب والمطر ، وشعوراً برسالة الشاعر المتلفعة بالقداسة » .

وفى موضع ثالث يحدثنا عن قراءته لجويس وفرجينيا وولف وهمنجواى و د . ه . لورنس ، وكيف أثر فيه هؤلاء فجعلوه أقدر على اكتشاف مناطق شعورية لم يكن يعرف من أمرها شيئاً ، وكيف جعله همنجواى بوجه خاص أشد حساسية بخصائص الكلم .

إدجار ألان پو[١] :

اشتهر پو بشراهته فى تناول الكتب .

ألقى مجموعة من المحاضرات فى « الشعر فى أمريكا » .

تنتشر فى مقالاته آراء تدل على سعة اطلاعه فى الشعر .

روذان August Rodin[٢] :

ملحوظة رقم ١ : لا بأس من أن نستعين ببضعة آراء واردة لدى هذا المثّال، فإن اتفاقه مع الشعراء ليبدو ذا فائدة محققة .

ملحوظة رقم ٢ : وضع روذان مجموعة من النصائح والإرشادات للفنانين الشبان ، وهى أحاديث يبدو عليها أنها مستخلصة من خبرة الفنان . فهى تكشف إلى حد ما عن خطواته التى خطاها فعلا .

قال : تفان فى حب أساتذتك الذين سبقوك .

---

(١) المرجع السابق ذكره . Poe, E.A.

(٢) Rodin, A. "*L'Art Entretiens Réunis Par Paul Gsell*" Lausanne; Mermod. 1946. pp. 11-15.

وقال أيضاً : الفن عاطفة . ولكن بغير علم بالأحجام والنسب والألوان وبغير المهارة اليدوية ، تصبح تلك العاطفة معطلة مهما تكن عنيفة . . . إن بالجيل الناشئ من الفنانين جماعة من الشعراء يرفضون ويالأسف أن يتقنوا الكلام ، لذلك نراهم يقتصرون على الفأفأة . . .

ويقول أحمد رامى :

« لقد قرأت كثيراً ، كثيراً جداً ، قرأت حتى كدت أجن ، كنت أقرأ حتى أصاب بدوار ، ولقد تعلقت تعلقاً شديداً ببايرون ولامرتين وشوقى » .

ويقول أيضاً :

« ولقد جننت شغفاً برباعيات الخيام ، كنت أريد أن أقرأها بالفارسية ولم أكن أعرف هذه اللغة ، فدفعنى ذلك إلى الذهاب إلى باريس ، والبقاء هناك سنتين أدرسها فيهما لا لشيء إلا لأنى أريد أن أفوز من ذلك بترجمة الرباعيات إلى العربية»[١] .

عبد الرحمن الشرقاوى[٢] :

ورد فى الثبت الذى وضعه للشعراء والناثرين الذين قرأ لهم أسماء ما يقرب من ستين أديباً ، منهم الشرقيون ومنهم الغربيون ، ومنهم الشعراء ومنهم الناثرون ، ولكن معظمهم من الشعراء .

وقد ذكر فى الثبت نفسه أنه تعلق تعلقاً شديداً بشوقى وشيلر وبوشكين وموباسان وبول بورجيه وتيودوردى بانفيل وتوماس هاردى . وكذلك ذكر للباحث أنه قرأ معظم الشعر العربى خلال العصور الإسلامية كلها ، وكان رائده فى هذه القراءة الراوية أحمد الزين .

ويقول توفيق الحكيم فى إحدى رسائله :

«لم يكن الحب فى باريس بالقوة التى تخرجنى عن التوازن . إنما الذى

(١) الجلسة الثالثة من جلسات الاستبار ، فى ٢٨ ديسمبر ١٩٤٧ .

(٢) لم ينشر هذا الشاعر ديواناً ، ولكنه نشر بعض القصائد والقصص فى بعض المجلات ، وقد تفضل على الباحث بكثير من الملاحظات الاستنباطية القيمة .

أخرجني عن طوري هو حب الأدب ، وحلت المطامع الأدبية محل المطامع العاطفية . . . »[١] .

ويقول في رسالة أخرى :

« إني أطالع في اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة في مختلف ألوان المعرفة . . . مائة صفحة في اليوم أي ثلاثة آلاف صفحة في الشهر »[٢] .

ويقول في رسالة ثالثة :

. . . « إنها تتم قراءة القصة التمثيلية في ساعة واحدة . وأنا الذي أقرأها في يومين أو ثلاثة. ولكن هنالك فرقاً هائلا بين قراءتي وقراءتها ، إنها تقرأ للحكاية في ذاتها ، أما أنا فلا تعنيني حكاية الكاتب بل يعنيني فنه وسر صناعته وطريقة أسلوبه في البناء وخلق الأشخاص ونسج الجو وإحداث التأثير . إني أعيد أحياناً قراءة الفصل الواحد ، بل الصفحة الواحدة مرات . . . لكم أعدت قراءة موليير لا لشيء غير دراسة طريقته في تقديم الأشخاص ورسم أخلاقهم . . . . »[٣] .

ويقول في رسالة رابعة :

. . . « ولكن الأسلوب . . . الأسلوب . لطالما شغلتك معي بالحديث عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه . أين أجده أخيراً ؟ . . . ومع ذلك في وهمي أنه قد يكون على مقربة مني دون أن أشعر . لم لا يكون هو ذلك الحوار الذي أنفقت في ممارسته وقتاً طويلا ؟ إنه "القالب" الذي بدأت معالجته . . . قبل نزوحي إلى أوربا ، ومن أجله انصرفت حتى عن الكتابة السياسية "المحترمة" في نظر أهل بلادي . . .»[٤] .

---

(١) الحكيم (توفيق) زهرة العمر ، القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٤٤ ، ص ٢٥٤ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٧٧ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٥٦ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٢٣٧ .

تعليق :

(ا) تدل هذه النصوص التى أوردناها على اهتمام الأديب باستيعاب أكبر قدر من الأعمال الأدبية ، وخاصة ما يراه أهم هذه الأعمال ، تبعاً لموقفه الخاص . فكيتس يتجه معظم اهتمامه إلى الاطلاع على الشعر ، وشعر شكسبير بوجه خاص . أضف إلى ذلك أن قراءته موجهة توجيهاً خاصًّا ، فهو يقرأ إحدى التمثيليات مرتين أو ثلاثاً ، ويضع الخطوط تحت بعض العبارات ، ويضع الملاحظات الهامشية فى بعض المواضع . أما بايرون فهو عندما يتحدث إلى صديقه ، يذكر أول ما يذكر عن مسراته أن عنده كتباً ، وأنه يقرأ أعمال ڤولتير ، ويهتم بمشاهدة الآثار الفنية قبل سواها ، ويبدو اهتمامه الشديد بالكتب عندما يتغيب عنه بعضها ، فيرسل لصاحبه قائلا : « لا تحسب للنفقات حساباً . . . يجب أن أحصل على الكتب . . . » ؛ فالحصول على الكتب يعلو لديه على كل اعتبار ، والحاجة للكتب تفوق كل حاجة .

وإدجار ألان پو شره فى تناول الكتب .

ورودان ، المثال ، ينصح بأن نهتم بمعرفة آثار الفنانين الذين سبقونا ، لا سيما فى الفن الذى يشغلنا أمره . ويلح على اكتساب المهارة اليدوية والعلم بالأحجام والنسب والألوان ، ويسخر ممن لا يهتمون بآثار السلف .

ورامى ، يكثر من القراءة ، ومن قراءة بايرون ولامرتين وشوقى بوجه خاص .

وكذلك عبد الرحمن الشرقاوى ، يكثر من تذوق الشعر والأدب عامة ، ويقف عند بعض الشعراء والأدباء بوجه خاص .

وتوفيق الحكيم ؛ من النصوص التى أوردناها لهذا الأديب ، يتضح أن قراءته موجهة توجيهاً خاصًّا ، فهو يقرأ المسرحية مرتين أو ثلاثاً ليتتبع أسلوب الفنان ، وهو قليل الاهتمام بموضوعه على عكس القراءة الشائعة . وهو مهتم جدًّا بالأسلوب يحاول أن يقوم فيه بالكثير من المران ، وقد روى لنا فى رسائل أخرى أنه كثيراً ما كتب ومزق ، فلم تكن تلك الكتابات التى مزقها إلا للمران .

(ب) نجد عند بعض الكتاب القدامى ما يدل على معرفتهم لأهمية اطلاع الأديب على أعمال من سبقوه فى الأدب ، باعتباره شرطاً للإبداع ، بل إن بعض النصوص لتشير بتوجيه معين لهذا الاطلاع .

وفى ذلك يقول القاضى أبو الحسن الجرجانى صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبى وخصومه » :

« إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان . ولست أفضل فى هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلى والمخضرم والأعرابى والمولد إلا أننى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر . فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ ، وقد كانت العرب تروى وتحفظ ويعرف بعضها برواية شعر بعض »[١] .

ويقول الخوارزمى : « من روى حوليات زهير واعتذارات النابغة وحماسيات عنترة وأهاجى الحطيئة وهاشميات الكميت ونقائض جرير وخمريات أبى نواس وتشبيهات ابن المعتز وزهريات أبى العتاهية ومراثى أبى تمام وملائح البحترى وروضيات الصنوبرى ولطائف كشاجم . . . ولم يخرج إلى الشعراء فلا أشب الله قرنه[٢] » .

ويقول ابن الأثير : « يستحب للشاعر أن يكون حسن الأخلاق ، حلو الشمائل . . . وأن يكثر من حفظ شعر العرب . . . وفى ذلك تقوية لطبعه ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه اللفظ ويتسع المذهب ، فربما طلب معنى

---

(١) هذا النص من القاضى أبى الحسن الجرجانى منقول عن المرجع الآتى : خلف الله (محمد) « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٨ . ص ٢٩ .

(٢) « دائرة معارف بطرس البستانى » — مادة « شعر » .

فلا يصل إليه ، وهو ماثل بين يديه ، لضعف آلته ، ولا يستغنى عن شعر المولدين المجيدين ، لما فيه من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ وإشارات الملح ووجوه البدائع » .

ويقول ابن خلدون : « اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً ، أولها الحفظ من جنسه ، أى جنس شعر العرب ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ويتميز المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب ، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفى فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين ، مثل ابن أبى ربيعة وكثير وذى الرمة وجرير وأبى نواس وحبيب والبحترى والرضى وأبى فراس ، وأكثره شعر كتاب الأغانى ، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية . ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط ، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ . . . وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هى صادّة عن استعمالها بتعينها ، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها . . . »[1]

ويقول البستانى : « ولعمل الشعر وإحكام صناعته شروط ، أولها الحفظ من جنسه ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ، وقد يكفى لذلك شعر أحد الفحول المسلمين ، مثل ذى الرمة وجرير وأبى نواس والبحترى وأبى تمام ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم . . . . »[2]

(حـ) تحتم علينا هذه النصوص مناقشة مشكلتين :

الأولى : اكتساب الأديب الإطار عن طريق الاطلاع على الأعمال الأدبية خاصة .

---

(١) ابن خلدون . المرجع السابق ذكره . ص ٥٢٦ .

(٢) البستانى (بطرس) المرجع السابق ذكره .

الثانية : يشترط هذا الاكتساب أن تكون عملية الاطلاع (التلقى) بوجه عام منظمة تنظيما خاصًّا .

فأما عن المشكلة الأولى :

فقد بينا من قبل كيف أن الإطار من أهم عوامل تنظيم الفعل ، وفعل الإبداع ، رغم ما قد يلوح للبعض ، خاضع لهذا الشرط أيضاً . وقلنا إن هذا الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وقد قامت النصوص كلها على تحقيق هذا الرأى ، بحيث نستطيع أن نعتبره فرضاً عاملا ، فنجزم بأن الإطار الشعرى إذا لم يتوفر لدى الشاعر فإنه لن ينتج . وفى ذلك يقول يوسف مراد : « إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهد عقله فى اكتسابها لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طيًّا بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهماً وأنفذ بصراً »[١] .

هذه الحقيقة لم تلق اهتمام الباحثين ، بقدر ما لقيت لحظة الإلهام . فانصرفت الجهود إلى محاولة إنارة السبيل إلى الإلهام ، قاصدة إلى هذه اللحظة مباشرة دون أن تهتم بمجالها ، وهى فى الغالب لم تقرر أنها مشروطة بأية حال . وكذلك اجتهد كثير من الشعراء أن يخفوا هذه الناحية من تاريخهم ، أعنى كل ما بذلوه لاكتساب الإطار ، حرصاً منهم على بقاء لحظة الإلهام ذات بريق خلاب ، أو هم لم يحسبوا أن لهذه الناحية أهمية تذكر فأغفلوا ذكرها . على أن هذه اللحظة وما يحيط بها من تحول مفاجئ للمجال الإدراكى بشكل ملحوظ ، على نحو ما سنبين فى الفصل القادم ، كفيل بأن يصرف انتباه الشاعر عن كل اللحظات الأخرى التى قضاها من قبل فى التحصيل والتعرف على الطريق . ومع ذلك فإن هذه اللحظة لا تبزغ إلا لدى شخص يحمل الإطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه . وكثيراً ما تمر بنا ، نحن الذين لسنا من الشعراء ، لحظات تحمل موضاعات وآراء كان من الممكن أن تستحيل

---

(١) مراد (يوسف) ، ١٩٤٨ . المرجع السابق ذكره . ص ٢٤٣ .

إلى قصيدة رائعة ، لكن هذه اللحظة لا تلبث أن تتلاشى ، لأنها لا تكون ذات دلالة بالنسبة إلينا ، إذ أن الإطار الأدبي غير متوفر لدينا .

وفي ذلك يقول يوسف مراد : « ليس الإلهام شيئاً خارجياً يتلقاه المبتدع كما يتلقى الهبة ، فإن ما ألهم به الشاعر كولريدج هو خلاف ما ألهم به نيوتن عندما رأى التفاحة تسقط على الأرض . فالإلهام يصدر عن الشخص ، ولابد له من تهيئة التربة التى سينبت فيها ، فإن أرباب الفن الذين يحدثوننا عن إلهاماتهم الخاطفة ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التى تدور حول المشكلة التى تشغل ذهنهم . وربما يتناسون الإشارة إلى هذه المحاولات الشاقة لكى يرفعوا من قدرهم ، وحرصاً منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التى يلجأون إليها فى إخراج المعانى والأفكار فى زيها النهائى »[١].

على أن صلة الإطار بالإبداع صلة قوية إلى حد بعيد ، بمعنى أن الشاعر يلزمه إطار شعرى والقصاص يلزمه إطار اكتسب بكثرة الاطلاع فى ميدان القصة ، وكذلك الحال بالنسبة للمصور يلزمه إطار حصل عليه بكثرة تذوق اللوحات وبالمثل حال الموسيقى والمثال وسائر الفنانين جميعاً . وقد كان شوپان Chopin يقول : « أحس أنى أنفعل لكل ما يقع فى عالمنا هذا : الناس والسياسة والأدب ، فإن ذلك يجد منفذاً إلى الخارج فى صورة موسيقية . كل ما أراه فى هذه الحقبة بارزاً ، يجب أن أعبر عنه تعبيراً موسيقياً »[٢] ومما لاشك فيه أن الشخص يحمل عدة أطر فى وقت معاً ، تبعاً لشتى نواحى التحصيل التى تتعدد بتعدد مظاهر النشاط لدى الفرد ، ولما كنا نقول إن الإطار عامل تنظيم لفعل الشخص فمن الميسور أن نستنتج أن هذه الأطر قد تتضارب أحياناً إذا كانت تتعلق بمستويات من النشاط متقاربة . أضرب مثلا لذلك حالة الشخص الذى تعلم عدة لغات ، فإن تعبيره يضطرب فى بعض الأحيان ، وقد يكون الاضطراب واضحاً يظهر فى كونه يعبر عن كلمة بلغة أخرى غير اللغة التى كان يتحدث

---

(١) المرجع السابق . ص ٢٤٤ .

(٢) Ribot, T. *La Logique des Sentiments*, Paris : Alcan, 5ème. ed., 1920.

بها منذ لحظة ، وقد يكون أشد خفاء فيظهر فى كونه ينطق اللفظ من إحدى اللغات بلهجة نطق الألفاظ فى لغة أخرى . ومما لا شك فيه أنه إذا ازدادت عنايته بإحدى اللغات دون سواها قلت مظاهر الاضطراب . ومن ذلك نستنتج أن الإطار الذى من شأنه أن يسيطر على توجيه الفعل يلزمه درجة معينة من « القوة » يفوق بها سائر الأطر ، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أن الشاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، شخص يحمل إطاراً شعريًّا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى . وهذا ناتج إلى حد ما عن كونه اهتم بتذوق الأعمال الشعرية أكثر من غيرها ، ولو أن الأمر كان على عكس ذلك وكان معظم اهتمامه منصرفاً إلى الاطلاع على الأعمال النثرية ولا يلتفت إلى الشعر إلا لماماً ، لما قدر له أن يبدع الشعر يوماً من الأيام . ولعلنا نستطيع أن نستعين بهذه الحقيقة فى توجيه النشء أحياناً . على أن هذه القوة التى نشير إليها لا تحصل للإطار عن طريق كثرة التذوق فحسب ، بل عن طريق كون هذا التذوق عملية منظمة تنظيما خاصًّا ، وهذا ما سنبينه بعد قليل .

وكل ما نريد أن نقرره الآن أن عملية الإبداع يوجهها الإطار . وقد يقال إن فى هذا القول قضاء على جوهر الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال ، ولكن هذا الاعتراض يحمل بعض الخطأ ، فإن الإطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذى أحمله أنا مطابقاً تماماً للإطار الذى تحمله أنت مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعاتنا الحاضرة ، فإن حاضر الشخصية ليس منفصلا عن ماضيها إنما هو جزء ذو دلالة معينة فى كل ، أضف إلى ذلك أن للشخصية عدة جوانب أو عدة نواح للنشاط وإذا استطعنا أن نتشابه فى بعضها فلا يمكن أن نتشابه فى كلها ، فالشخصية على الدوام لها مميزاتها الخاصة حتى فى أشد المجتمعات إثقالا على هذه المميزات . فلا خوف إذن على الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال .

والواقع أن فرض الإطار يستطيع أن يحل لنا عدة مشكلات هامة ، كهذا التشابه الذى نلقاه بين أعمال الفنان الواحد ، وهذا التشابه الذى نلقاه بين أعمال عدد من الفنانين فنقول إنهم أصحاب نزعة مشتركة أو إنهم أعضاء مدرسة

واحدة . أضف إلى ذلك أن القول بأن العمل الفنى إبداع على غير مثال خطأ من بعض الوجوه ، أو هو على أقل تقدير قول غير دقيق إلى حد بعيد . فنحن إذا نظرنا إلى الشعراء العباقرة ، نجدهم لم يخرجوا على أوزان الشعر المعروفة فى لغاتهم ، وفى ذلك يقول پو : « إلى أى مدى تجاهل الشعراء الابتكار فى النظم ؟ كثيراً ما حدث ذلك ، بل يندر أن يحدث العكس . . . ونستطيع أن نقول إنه انقضت مئات الأعوام دون أن يفكر إنسان فى ابتكار شيء فيما يتعلق بالنظم » . أضف إلى ذلك أن هناك تقارباً أعمق من هذا ، تقارباً بين الأعمال الفنية ككل ، تقارباً بين الأعمال الفنية لدى عدد من الفنانين المختلفين ذوى النزعة المشتركة ، وتقارباً أشد بين أعمال الفنان الواحد . وقد أوضح لالاند A. Lalande مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد ، بمثال دقيق ، إذ قال : قف عشرة مصورين حاذقين أمام منظر بعينه من مناظر الطبيعة ، يكن لك منهم عشر صور قيمة ، ولكنك لا تجد من بينها صورة تشابه الأخرى . اصرف الآن تسعة منهم ثم خذ العاشر واطلب إليه أن يصور لك عشرة مناظر مختلفة على التتابع تجد صور هذه المناظر المتباينة تتشابه فيما بينها كما تتشابه الأشياء المختلفة إذا حكيت بلغة واحدة ، أو كما يتشابه مشق الحروف فى خط من يكتب بالعربية أو اللاتينية أو الإغريقية أو الروسية »[1] . وفى هذا يقول تين H. Taine ، ليس العمل الفنى فى عزلة عن بقية الأعمال الفنية للفنان ، ولذلك قلنا إن له أسلوبه الخاص ، أسلوبه الذى يشيع فى أعماله كلها ، والذى يميز شخصيته ، فى تاريخ الفن . والتحقق من صحة هذا الرأى ميسور ، فقد لاحظ الباحث أكثر من مرة عند مشاهدته لمعارض التصوير التى يشترك فيها عدد من المصورين ، أنه لا يلبث أن يجد نفسه أمام مجموعات من اللوحات كل مجموعة منها تبدو مكونة « لكل » له حظ من الاستقلال عن المجموعات الأخرى وذلك لما له من مميزات قد لا يمكن الإرشاد إليها بوضوح ولكن لا يمكن إنكارها ، ومع أن المجموعة تضم

(١) لالاند (أندريه) « محاضرات فى الفلسفة » ترجمة أحمد الزيات ويوسف كرم ، القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩٢٩ . ص ٥ .

بداخلها عدة اختلافات بين الصور ، فإنها تبدو متماسكة كأنها متقاربة على أرضية واحدة تجمع بينها ، ذلك أن ما بينها من تشابه يكون من القوة بحيث يفردها عن لوحات المصورين الآخرين ، وكأنها جوانب من عالم واحد محوره الفنان الذى صورها . هنا نستطيع أن نلمس أثر الإطار بكل وضوح ، ونلمس إلى أى مدى يكون فعل الإبداع فعلا منظماً . وربما استطعنا أن نفسر أسلوب الفنان على هذا الأساس .

كذلك وحدة الأساليب بين مجموعة من الفنانين يمكن أن نفسرها على الأساس نفسه ، فقد تلاحظ عندما تكون فى أحد المعارض أن بعض المجموعات من اللوحات أشد تقارباً إلى البعض منها إلى الأخرى ، فالمجموعة الخاصة بهذا المصور ، تبدو أنها أقرب إلى مجموعة ذلك المصور منها إلى مجموعة مصور ثالث ، وعلى هذا الأساس يقال إن الأولين يمثلان مدرسة أو اتجاهاً واحداً مغايراً لاتجاه الأخير . والمدرسة الواحدة تقوم على تشابه الأطر لدى أعضائها إلى حد لا يتوفر بينها وبين الأطر لدى أبناء مدرسة أخرى . وعلى هذا نستطيع أن نفهم قول الدكتور طه حسين فى معرض حديثه عن الشعر الجاهلى : « والنتيجة لهذا هى أننا لا ينبغى أن نبحث عن الشعر الجاهلى من حيث شخصية الشعراء الذين يضاف إليهم بل من حيث المدارس التى أنشأت هؤلاء ... فقد كانت للشعر الجاهلى فى مضر مدارس . فأما أنا فقد ظفرت بواحدة منها واستطعت فيما يظهر أن أكتشف بعض خصائصها الفنية » وهو يعنى هنا المدرسة التى تضم أوس بن حجر وزهير بن أبى سلمى والحطيئة ثم جميل وكثير . ثم يستطرد قائلا : « وأما أنت فعليك أن تمضى فى هذا البحث على هذا الأسلوب فتلتمس المدرسة الشعرية فى المدينة ، هذه التى كانت تتألف من قيس بن الأسلت وقيس بن الحطيم وحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة وعبد الرحمن بن حسان وسعيد بن عبد الرحمن بن حسان وشعراء الأنصار فى المدينة بعد الإسلام ، وتلتمس المدرسة الشعرية فى مكة ، هذه المدرسة التى كانت تتألف من شعراء لم يكن لهم من شأن فى الجاهلية ولكنهم ظهروا عندما اشتد جهاد قريش للنبى وقويت شخصيتهم حتى كونوا فى مكة سنة شعرية

خاصة ، مثّلها بعد الإسلام شعراء كعمر بن أبى ربيعة والعرجى . وتستطيع أن تلتمس مدارس أخرى فى البادية كمدرسة الشماخ بن ضرار التى كانت فيما يظهر تنافس مدرسة زهير »[1] .

على أن هناك مشكلة أخرى على جانب من الأهمية ، هى مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق ، وهذه أيضاً يستطيع فرض الإطار أن يحلها . كيف أستطيع أنا أن أتذوق عملا فنيًّا لفنان لم أره وليس من أبناء مجتمعى ؟ الجواب على ذلك نستطيع أن نستمده من ملاحظة بسيطة ، فإنك إذا تحدثت إلىّ فقد لزمك أن تتحدث بلغة أفهمها وإلا فنحن لن نلتقى . ومعنى ذلك أن شرط التقائنا هو تحركنا داخل إطار واحد ، أو بعبارة أخرى أن يكون فعل التعبير عندك منظماً بإطار مشترك بيننا إلى حدما . ومن المحقق أن تفاهم الأصدقاء أعمق والتقاءهم يكون أيسر من تفاهم الغرباء الذين لا يلتقون إلا فى استخدام ألفاظ واحدة .

كذلك موقفى من الفنان ، فتذوقى لأعماله لا يكون تامًّا إلا بأن أدرك ما يعنى هو بالضبط . لقد أبدع هو هذا العمل وله دلالة معينة عنده ، فكلما اقتربت دلالته عندى من هذه الدلالة كان تذوقى له أتم وأعمق . وقد أوضح ذلك كوفكا فقال بوجوب التفرقة بين العمل الفنى كشىء جغرافى موجود فحسب دون أن تكون له دلالة ما وبينه كشىء سلوكى ذى دلالة خاصة . ونحن ندرك العمل الفنى كما ندرك أى شىء فى مجالنا السلوكى ، ندركه باعتباره شيئاً سلوكيًّا ، ومن هنا توجد بيننا الاختلافات لأن لكل منا عالمه السلوكى الخاص . فلنفرض وجود شخصين ا ، ب ، وهما يشهدان الصورة ص ، فسيشهد الأول الشىء السلوكى ص ا وسيشهد الثانى الشىء السلوكى ص ب كل على حسب دلالة ص فى مجاله السلوكى . وإذا فرضنا أن ا أعجب بالصورة فى حين نفر منها ب ، فمعنى ذلك أن ا أعجب بها من حيث هى ص ا و ب نفر منها من حيث هى ص ب ، فهما مختلفان بصدد شيئين مختلفين ، ومعنى ذلك أيضاً أنه

---

(١) حسين (طه) ، ١٩٢٧ . المرجع السابق ذكره . ص ٢٩٤ .

لا تزال أمامنا فرصة للرجاء بأن نجد ب معجباً بالصورة ص من حيث هى ص ا ونجد ا نافراً منها من حيث هى ص ب . ومن المحال طبعاً أن نوجد ص ا مطلقة بحيث يلتقى الجميع عندها فلاتوجد ص ب ، ص حـ ، ص د . . . إلخ . بل توجد عند الجميع ص ا ، ولكن إذا كان ا هو الفنان الذى أبدع الصورة ، فن المحقق أننا نستطيع أن نعتبر ص ا هى المرجع الأخير ويكون فعل التذوق أتم وأضبط كلما كانت دلالة الصورة عند متلقيها قريبة من ص ا [1] . وهذا ما تحاول أن تحدثه التربية الفنية ، وهذا ما نلمسه بأنفسنا كلما ازدادت ألفتنا بالأعمال الفنية التى أبدعها هذا المصور أو ذاك الشاعر . فتذوقنا لصورة من صور ڤان جوخ V. Gogh يزيد من قدرتنا على تذوق صوره الأخرى، وتذوقنا لقصيدة من قصائد إليوت يزيد من قدرتنا على الاقتراب من قصائده الأخرى ، ومن المحقق أننا إذا استطعنا أن نقف على مصادر الثقافة الفنية للفنان ونطلع عليها فسنقترب أكثر وأكثر نحو تذوق أعماله . وليس صحيحاً ما يقوله تين من أن الفن على عكس العلم ، لا يحتاج إلى تراث ثقافى ، لأنه يخاطب الحواس والقلب أو بعبارة أخرى يخاطب فطرة الإنسان !

وقد أوضح كولنجوود R.G. Collingwood هذا الرأى الذى نقرره من لزوم الإطار كأساس لا لتقاء الفنان والمتذوق فى العمل الفنى (ولو أنه لم يعالج هذا الأساس الدينامى) ؛ قال : إن الفنان يضع فى الصورة ألواناً لا نلبث أن نجدها حالما نبصر الصورة . فهل هذا هو كل ما فعله ، أعنى تلوين الصورة ؟ كلا طبعاً ؛ فهو عندما كان يلونها كان يعيش تجربة نفسية تختلف تمام الاختلاف عن مجرد رؤية الألوان التى يضعها على اللوحة ، كان يعيش تجربة خيالية تكشف عن نشاط كلى وتشبه فى كثير أو قليل ما نشيده لأنفسنا عندما نتأمل لوحاته . فإذا عرف كيف يصور ، وإذا عرفنا كيف ننظر إلى الصورة ، فإن التشابه بين التجربة الخيالية لديه، وتجربتنا الخيالية التى تحصل لنا من تأمل عمله يوشك أن يكون تامًّا . ومن هنا نستطيع أن نقول إن التجربة التى

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣٤٧ Koffka, K. .

تحصل لنا من مشاهدة هذا العمل لا تكون هبة نلقاها بقدر ما هى فعل نبذل الجهد فى إنجازه[١] . ومن هنا صح القول بأن المتذوق يلزمه أن يبذل من الجهد ما يكافئ جهد الفنان .

المشكلة الثانية :

وهى الخاصة بأن الإطار اللازم للفنان المبدع لا يكتسب إلا بعملية تذوق منظّمة تنظيما خاصًّا . يقول ريدلى إن كيتس لم يكن يقرأ شكسبير كما يقرأه أى قارئ عادى ، بل كان يبدو عليه أن قراءته موجهة توجيهاً خاصًّا ، ومن ثم فقد كان لهذه العملية دلالة خاصة فى نشاطه ككل . ونستطيع أن نلحظ بعض مظاهر هذا التوجيه فى الخطوط التى تركها تحت بعض التعبيرات ، والملحوظات الهامشية ، ثم ظهور بعض العبارات الشكسبيرية أو التشبيهات ذات الطابع الشكسبيرى فى خطاباته وقصائده .

كذلك تبدو هذه الحقيقة فى قول توفيق الحكيم : « أما أنا فلا تعنينى حكاية الكاتب بل يعنينى فنه وسر صناعته وطريقة أسلوبه فى البناء وخلق الأشخاص ونسج الجو وإحداث التأثير » . وفى حديثه عن الأسلوب وكيف أنه جعل يبحث عنه وظل متردداً وقتاً طويلا ، ثم بدا له أنه الحوار ، ومن ثم فقد ازدادت عنايته بتتبع خطوات الحوار عند من يقرأ له .

ها هنا يتبين لنا أن الإطار عند الفنان منظم تنظيما خاصًّا ، وبالتالى تكون له دلالة خاصة .

وقد أبدى لڤين هذه الملحوظة الهامة ؛ قال إن محصول التجربة لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها بل على أساس علاقته بالعملية كلها[٢] ، ومن ثم فإن قراءتى لإحدى قصص جويس أو ڤرجينيا وولف لابد أن تترك لدى أثراً مغايراً لما تتركه لدى أصدقائى الأدباء الذين يقرأونها باتجاه خاص .

(١) Collingwood, R.G. *The Principles of Art,* Oxford : Clarendon press, 1938: p. 149.

(٢) المرجع السابق ذكره . ص ٥٥ Lewin, K .

والظاهر أن هذا الاتجاه يكون له أثره الفعال فى جعل هذا الإطار منتجاً ، فى حين أن الأطُر التى يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة .

أضف إلى ذلك أن المران الذى يمارسه الفنان من حين لآخر ، للتعبير فى حدود الإطار لابد أن يساهم فى تنظيم هذا الإطار أيضاً ، وبالتالى فى زيادة قدرته ، لأنه كلما كان الكل أكثر انتظاماً كان أقوى أثراً ، ويكفى لتحقيق هذا الرأى أن نشهد الفرق بين تذكرنا لمحاضرة « فهمناها » أى تلقيناها تلقياً منظماً ، ومحاضرة سمعناها دون أن نتقن فهمها . وازدياد انتظام الإطار ورسوخه معناه تغلب تأثيره فى السلوك التعبيرى على الأطر الأخرى . وقد حدثنا بعض الفنانين عن كثير من الأعمال ألفوها ثم مزقوها ، وأحاديث توفيق الحكيم فى هذه المسألة منتشرة فى رسائله فى « زهرة العمر » ، فهو يقول فى أحد المواضع : « . . . . وبعد ذلك كله انكببت أكتب وأكتب مخطوطات . . . كان مصيرها كلها التمزيق ، إن ما جعلتك تقرؤه منها . . . . لا يوازى جزءاً من عشرة أجزاء مما أخفيته عنك وانتهيت إلى تمزيقه قبل أن تطلع عليه عين . . . إنها سهول من الصحارى والرمال تصور لنا سراباً بعيداً . . . . وغير ذلك كم من الفصول التمثيلية كتبت ومزقت . . . ولكنى لم أقنط مع ذلك ، لقد استمرت الحمى بعدئذ سنتين كاملتين قاسيت فيهما كثيراً . لقد كان القلق مستحوذاً علىّ إلى درجة مروعة ، لأنى كنت أظن فى الأدب مستقبلى . . . . »[١]، ويردد مثل هذا الحديث فى مواضع أخرى . وكثيراً ما كان كيتس يكتب ويشطب ، ويقال إن شكسبير قضى فترة فى المران على استخدام الشعر المرسل مهتدياً بهدى مارلو C. Marlow . والواقع أن الإنتاج المبكر للفنان يعتبر ضرباً من التمرين يعده للإنتاج الناضج ، إذا قارنا بين درجة استقرار الأسلوب فى كلا الإنتاجين . ولذلك نجد ساشفرل سيتول S. Sitwell يفخر بأنه هو الذى صنع عبقريته بيديه ، بفضل حصر الذهن وطول التدرب[٢] . على أن مسألة

---

(١) الحكيم (توفيق) المرجع السابق ذكره .

(٢) دى زوت (بيرل) « أسرة سيتول » ، مجلة « الأدب والفن » — الجزء الثالث ، السنة الثالثة ١٩٤٥ ، ص ١٤ — ٢٢ .

المران وأثرها فى رسوخ الإطار وتقويته يمكن أن نلمسها فى مستويات أخرى للنشاط كالمستوى الحركى مثلا . فإن المقارنة بين حركات المبتدئ وحركات المدرَّب فى الرقص مثلا أو حتى فى المشى تكشف عن درجة من الاتزان لدى الأخير لا تتوفر عند الأول .

ولكن هل يكفى هذا الحديث عن التنظيم الخاص للإطار لدى الشاعر لكى نفهم مهمته على حقيقتها ؟ الواقع أن فهم مهمة الإطار عند الشاعر لا يتأتى إلا بإدراك دلالته فى الكل النفسى لهذا الشاعر. وإلا فالحدود لا تزال مختلطة بين الإطار لدى المتذوق والإطار لدى المبدع ، وقد كان الأصمعى وحماد عجرد من خير من رووا شعر العرب ومع ذلك فلم يعرف عنهما إبداع يستحق الذكر . ها هنا نتقدم خطوة أخرى فى سبيل إكمال الفرض الذى وضعناه .

فنقول: إن مهمة الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار فى بناء شخصية تعانى توتراً دائماً من ضغط الحاجة إلى النحن . فإن مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لا بد منها كأرضية يقوم فوقها الإطار المبدع ، بحيث يعين هذا الإطار الطريق إلى هذه الاستعادة .

تلخيص

اقتصر الفصل الأول من هذا الباب على الكشف عن سيكولوجية العبقرية بوجه عام ، فكان علينا بعد ذلك ، أن نتجه إلى محاولة الكشف عن السبب النوعى لعبقرية الشاعر ، وهو ما يمكن الوقوف عليه إلى حد كبير بالرجوع إلى تاريخ الشخصية . ولما كان تاريخ الشخصية ليس مجرد أكوام مكدسة من آثار التجارب كما تلقيناها ، بل هو كلٌّ منظم يساهم فى تنظيم الخطوات التالية فيربط بين حاضر الشخصية وماضيها ومستقبلها ، فقد جعلنا ننظر فيه هكذا ، من حيث هو أساس منظم يكون بمثابة إطار متكامل ، وقد تتبعنا آثاره فى الإدراك بوجه عام وفى التذوق بوجه خاص ، فوجدنا الإدراك فعلا منظماً وليس مجرد تلقٍّ لما يصادفنا ، وكذلك التذوق رغم ما يشاع من أنه مسألة فطرية خالصة . وعلى هذا الأساس استنتجنا أن الإطار الاستطيقى هو الأساس الدينامى للذوق ؛ ذلك أن تاريخ الشخصية وهو كل دينامى ، ليس مجرد وحدة ساذجة بسيطة ، بل هو وحدة مركبة تضم بداخلها عدة نظم أو عدة أطر على حسب نواحى النشاط المختلفة التى تمارسها الشخصية ، ومن بين هذه الأطر الإطار الاستطيقى ، وبالنظر فى هذا الإطار وما إليه من أطر فرعية يتضح لنا أنها مكتسبة تمتاز بالمرونة التى تتفاوت من شخصية لأخرى تبعاً لعوامل مختلفة ، هذا إلى أن علاقتها بالأنا علاقة دينامية أصلا وليست معرفية ، ومن ثم فهى تمارس فعلها بعيداً عن بؤرة الشعور ولا يظهر فى هذه البؤرة سوى نتائجها .

وعلى أساس اعتبار الإطار عامل تنظيم لأفعالنا ، فقد افترضنا بوضوح أنه هو الذى يحدد نوع العبقرية ، وأجرينا التحقيق التجريبى اللازم لاختبار صحة هذا الفرض ، وعدنا فى ذلك إلى وثائق عن الشعراء ، وقد فتحت هذه الوثائق الطريق أمامنا إلى تنمية الفرض ، فاضطرتنا إلى أن نناقش مسألتين على جانب من الأهمية ؛ أولاهما أن اكتساب الشاعر الإطار يكون بتذوق الأعمال

الشعرية خاصة ؛ والثانية أن عملية التذوق عنده تكون ذات دلالة خاصة (أو اتجاه خاص) لا تتوفر لها عند المتذوق العادى .

وقد بينا إلى أى مدى تصل قوة الصلة بين الإطار وفعل الإبداع ، وبينا كيف أن مشكلة الأسلوب ومشكلة النزعة المشتركة أو المدرسة الفنية الواحدة التى تجمع بين عدد من الفنانين ومشكلة التذوق التى تحقق الصلة بين الفنان والمتذوق كل هذه المشكلات يمكن أن يحلها فرض الإطار دون أن يقضى على معنى الابتكار . ثم عالجنا المسألة الثانية ووجدنا أن فى وثائق الأدباء ما يشهد بوضوح بأن عملية اكتساب الإطار لديهم تكون منظّمة تنظيما خاصًّا يفرق بينها وبين عملية الاطلاع على الأعمال الفنية عندما يقوم بها شخص آخر عادى .

وانتهينا من ذلك إلى أن الإطار لدى الفنان يكون ذا تنظيم خاص وذا دلالة خاصة . على أننا لن نفهم دلالته فى وضوح إلا بأن ننظر إليه فى الكل الذى يحويه ، وهو تلك الشخصية غير المستقرة ، التى تعانى دائماً من ضغط « الحاجة إلى الشحن » وتتخذ من هذا الإطار سبيلا إلى استعادة الشحن .

الفصل الثالث
عملية الإبداع

« ومن يدرى لعلنا لا نفهم عن الأشياء كما ينبغى حين نرى صورها ، أو نسمع أصواتها ، و إنما الشعراء وحدهم هم القادرون على هذا الفهم ، وهم القادرون على أن يترجموا عما تريد الأشياء »
(طه حسين)

مقدمة — مشكلة الإلهام — التسامى الفرويدى — الإسقاط عند يونج — الحدس البرجسونى — الاستخبار وإجابات الشعراء — تحليل الإجابات — تحليل المسودات .

مقدمة :

سأل لامرتين Lamartine أحد أصدقائه : « ماذا تفعل برأسك هكذا بين يديك ؟ »

فأجاب الصديق ، « إننى أفكر» . قال لامرتين : « عجباً ! إننى لا أفكر أبداً ، ولكن أفكارى تفكر لى » .

ومع ذلك فقد كان بول فاليرى يقول : « شرط الشاعر الحق ما يفرق بينه وبين حالة الحلم . ولست أرى غير محاولات إرادية ، محاولات لترويض الفكر . . . وانتصاراً دائماً للتضحية . . . إن من يتكلم عن الضبط والأسلوب إنما يعنى ما يضاد الحلم »[1] .

فإلى أى الرأيين نذهب ؟ ما هى حال الفنان أثناء ممارسته لعملية الإبداع ، أتلقائية أم إرادية ؟ كلا الرأيين له أشياع وأتباع ، سواء من الباحثين والفنانين ؛ فعلى حين نرى مدارس التحليل النفسى أقرب ما تكون إلى الأخذ بالرأى الأول ،

(١) المرجع السابق ذكره .Delacroix, H .

نرى دى لاكروا وكولنجوود وريتشاردز أقرب ما يكونون إلى الأخذ بالرأى الثانى ، فما موقفنا بين هؤلاء جميعاً ؟

من الواضح أن موقفنا فى الفصل السابق لا يتيح لنا الأخذ بفكرة التلقائية ، ويكاد يحتم الأخذ بفكرة الفعل الموجه ، فقد انتهينا إلى أن « الإطار » شرط هام للإبداع الشعرى ، والإطار مكتسب إلى حد كبير ، وقد عرضنا لكثير من النصوص التى تقوم على صدق هذا الرأى ، وتبينا كيف كان كثير من الشعراء يوجهون جهودهم لاكتساب الإطار .

ومع ذلك فالمسألة لا تزال أعقد من أن يبت فيها بهذه البساطة . فهى تمس مشكلة من أعقد المشكلات السيكولوجية ، ألا وهى مشكلة السلوك الإرادى ، ذات الجذور الفلسفية المتشعبة ؛ وتمس هذه المشكلة فى أعقد جوانب السلوك بوجه عام ، أعنى الإبداع . ولئن كنا قد بينا أن هذا الفعل مشروط وهذا يتضمن نوعاً من الرد على دعوى التلقائية ، فإننا لم نتكلم عن خطوات هذا الفعل نفسه ، مع أن دعاة التلقائية متشبثون بهذه الخطوات أو ببعضها . ومن المحقق أنه لا يمكن أن تقوم دعوى يقدر لها مثل هذا الذيوع دون أن يكون لها ما يبررها أو على الأقل ما يبرر خطأها ، كأن يكون الباحث قد شهد البعض وتعجل فى التعميم على الكل ، أو وقف عند الصفات العابرة ولم يتقدم ليكشف عما وراءها ، أو أقدم على أية خطوة أخرى من تلك الخطوات التى تجلب الخطأ فى معظم الأحوال ، فعلى الباحثين من بعده أن يتتبعوا أسباب خطئه قبل أن يرفضوا رأيه ، لعل هذا التتبع أن يهديهم إلى بعض مواطن الصواب .

قلنا من قبل إن عملية الإبداع الفنى عملية معقدة غير متجانسة[1] . وهذه العبارة على غموضها يمكن أن تعنى لنا حقيقة هامة فى هذا الموضع من البحث ، فهى تعنى مثلا أنه لا القائلون بالتلقائية ولا القائلون بالإرادية قد أصابوا ، لأننا هنا بصدد نشاط غير متجانس . على أننا سنتبين بعد قليل شيئاً أعمق من ذلك ، فسنستعين بنتائج الاستخبار والاستبار اللذين أجريناهما

---

(١) الفصل الأول من الباب الأول .

على جماعة من الشعراء ، وبتحليل المسودات ، للكشف بقدر الإمكان عن لحظات الإبداع . وسوف نجد أن الشاعر إذ يبدع القصيدة يمر بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لبذل الجهد ، ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها المقاومة والتنقيب . وقد تنبه دى لاكروا إلى هذا الاختلاف بين لحظات الإبداع ، فقال : إن للإلهام وجوده لكنه لا يكفي لتفسير الإبداع ، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام ، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها . وبهذا المعنى قال هيجل : « إن العمل الفنى يؤلف بين عناصر عقلية وعناصر حسية ، ومن ثم فإن الفنان يستعين بعقل إيجابى نشط وحساسية حية عميقة ، وبدون التأمل الذى يعرف كيف يميز ويفرق ويتخير ، يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه الذى يريد أن يضمنه هذا العمل » . ويقول لامب إن الشاعر يحلم ولكن فى اليقظة .

وسيتضح لنا أن هؤلاء الباحثين كانوا أصدق وأدق شهادة من أولئك الذين تنبهوا لجانب واحد من جوانب العملية ، فاعتبروها إلهاماً أو انطلاقاً خالصاً ، كما كانوا أصدق وأدق شهادة من إدجار ألان بو الذى يحاول أن يدخل فى روعنا أن العملية موجّهة من الألف إلى الياء ، توجيهاً مشعوراً به ، يحسب الشاعر فيه حساب كل صغيرة وكبيرة ويرتب لخطواته التالية ، القريبة منها والبعيدة ، فيقرر منذ البداية أنه سوف يكتب مائة بيت مثلا ، ويقرر أنه يريد أن يكتبها أبياتاً حزينة ، ويريد أن يشيع الحزن فى نفس قارئه، ثم يفكر فى القافية التى من شأنها أن تثير الحزن أكثر من غيرها ، فيعثر عليها ، ثم يعود يفكر فى أشد الصور اقتراباً من الحزن وهكذا ؛ هذا الرأى من بو يبدو عليه التعسف الشديد ومحاولة الإقناع بفكرة معينة عارية عن شهادة التجربة ، ومع أنه يقدمه فى صورة استبطان لتجربته فى إبداع قصيدة « الغراب » ، فإننا لا نستطيع الأخذ به لأنه مخالف لكل الاستخبارات التى أجريناها على الشعراء ، ولما ورد فى وثائق بعضهم ، ومخالف كذلك لموقف بو نفسه ، فقد حسب حساب مائة بيت وإذا به يقدم لنا مائة وأربعة عشر بيتاً[1].

---

(١) المرجع السابق ذكره Poe, E.A. .

على أن مشكلة التلقائية والإرادية ليست كل شيء في عملية الإبداع ، فهناك مشكلة أخرى مرتبطة بها كل الارتباط هي مشكلة « الإلهام » ، وهي وإن بدت مجرد جانب من جوانب دعوى التلقائية ، إلا أنها على كل حال جديرة بأن تبحث على حدة ، لا سيما وأن هناك دعوى تقرر أن الإلهام هو نفسه عملية الإبداع ، ولعل أقرب ما تستشهد به هذه الدعوى قصة إلهام « كوبلاخان ». وما دمنا نتكلم عن الإبداع لدى الشعراء فهناك مشكلة ثالثة هي مشكلة العلاقة بين الشاعر واللغة . ولقد تراوحت النظرة إلى هذه العلاقة بين فريق يرى اللغة مجرد وسيلة في يد الشاعر إلى شيء وراءها ، إلى الفكرة المطلقة عند هيجل وإلى السلام المخلِّص عند شوبنهور ، وإلى الكشف عن مضمون اللاشعور والتخلص من ضغطه الذي يثير الاضطراب في الحياة النفسية عند أصحاب التحليل النفسي ، وبوجه عام هي مجرد وسيلة عند من عنوا بالمضمون في العمل الفني دون الصورة ، وعلى الضد من ذلك هي غاية الفنان عند فريق آخر من الباحثين من أمثال ريتشاردز وجان بول سارتر J.P. Sartre والواقع أننا هنا بصدد مشكلة على جانب من الأهمية ، لما نلمسه في آثار الشاعر من استخدام اللغة استخداماً خاصاً خاضعاً لتنظيم معين ، يبدو في أجلى مظاهره في الشعر المنظوم المقفى ، ولا يمكن إغفاله حتى في حالة الشعر المرسل .

ومن الجلي أن هذه المشكلات جميعاً متداخلة إلى حد بعيد ، إلى حد أن البعض قد ينكرون علينا هذا الإحصاء الذي يوحي باعتبارها مسائل متميزة تفصل بينها معالم واضحة ، وهو ما لا نقرره طبعاً ، بل على الضد من ذلك نحن نراها من التشابك بحيث تبعث الحيرة في نفوسنا ، فنتساءل من أين نمضي داخل هذا التيه العجيب ، من الإرادة أم من الإلهام أم من التعبير ، وكيف نسلك في دروبه وهي لا شك مفضية بعضها إلى بعض . ومع ذلك فهذه الحيرة لا تلبث أن تزول ، إذ يبدو لنا أن محور الموضوع هو مشكلة « الإلهام » ومن خلالها يمكن أن يوصف السلوك الإبداعي بأنه تلقائي أو إرادي ، كما يمكن النظر في علاقة الشاعر باللغة وفي شتى المشكلات التي تثار حول هذا الموضوع .

١ ـ مشكلة الإلهام :

ربما كان القول بالإلهام كتفسير لعملية الإبداع لدى الشعراء هو أقدم ما قيل فى هذا الصدد ، لدى الباحثين منذ أفلاطون ، وعند الشعراء منذ هوميروس الذى استهل الإلياذة باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالإلهام . ولقد عبر هذا القول العصور إلى بعض الشعراء العرب جاهليين وإسلاميين ، فالشعراء المحدثين من شرقيين وغربيين ، كما عبر إلى بعض الباحثين المحدثين أيضاً ، ولو أنه أصبح عند المحدثين صنفاً تحت نوع أعم هو « الحدس » ، ولذلك أصبح بعضهم يتكلم عنه بهذا الاسم وما زال البعض الآخر يذكره باسمه الأصلى .

والمشكلة الجديرة بالنظر لدى هذه الفئة من الباحثين والشعراء ، هى « أصالة العمل الفنى » ، أو هذه الجدة التى جعلت لالاند يقول إنه لولا وجود فكتور هيجو لما تسنى للإنسانية أن تغنى غناءه فى « البؤساء » و « أوراق الخريف » . فعلى الرغم من أن هيجو يشترك مع عدد وافر من الشعراء فى كونه ممثلا للنزعة الرومانسية ، إلا أن لأعماله طابعاً فريداً يميزها ، بل وأكثر من ذلك يوجد فى كل عمل من أعماله حظ من ابتكار . هذا الابتكار يثير مشكلة تحتل مركز الصدارة فى نظر القائلين بالحدس أو بالإلهام .

وقد وصف دى لاكروا الإلهام بأنه صدمة كالانفعال ، وقال إن حال الملهم فى لحظة الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة ، عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضى نحو اتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل فى الميدان شىء جديد ، وطبعى أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الحماسة ، وينساب فى الذهن سيل فجائى من الأفكار والصور [1] . وقال فليكس كلاى F. Clay يصف هذه اللحظة أيضاً : « إننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية ، وهى لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة

---

(١) المرجع السابق ذكره Delacroix, H. .

عن حكم الإرادة وسيطرتها ، تأتى غير متوقعة ، ومجيئها غير مرهون بدعائنا ، كالنوم والأحلام[١]» . وقال بولدوين J.M. Baldwin معرّفاً الإلهام . « إنه إشراق الذهن أو تنبهه الذى ينظر إليه كأنما هو آت مما وراء الطبيعة »[٢] .

ومن الجلى أن هذا الوصف وأمثاله ، لا يضيف جديداً إلى الموقف ، فلا هو يحل مشكلة الإبداع ، ولا هو يشير إلى طريق للحل ، فلننظر فى أحاديث من تكلموا عن الحدس .

وأول مايخطر بالذهن فى هذا الصدد ، ذكر ابن سينا وديكارت ، على الأقل لما قدماه من تحديد لمعناه . فابن سينا يقول إن الحدس جودة حركة لقوة الفهم إلى اقتناص الحد الأوسط من تلقاء نفسها . وديكارت يستخدم « الحدس » باعتباره دالا على ما يضاد القياس ، ويقصد بالقياس هنا ما يصح تسميته باسم الاستنباط أو الاستنتاج على وجه العموم ، أى استخراج النتائج من المقدمات بشتى الطرق المعروفة فى المنطق[٣]. ومن ذلك يتبين أن المعنى المقصود من وراء هذا الحد سواء عند ابن سينا وعند ديكارت هو المعرفة الفجائية التى ليس لها مقدمات من تفكير وترو ، وهو ما ذهب إليه بولدوين إذ يقرر أن الحدس هو الإدراك أو الحكم المباشر أو المعرفة المباشرة ، وكذلك لالاند إذ ينصح بالامتناع عن استخدام هذا اللفظ على حدة إلا إذا كنا نعنى الإدراك العقلى المباشر السريع لموضوع فى حقيقته الفردية ، ووارن Warren فى قوله إنه حكم دون أن يسبقه تفكير[٤] .

غير أن الموضوع لا تكفيه هذه الوقفة العابرة ، فمع أن الباحثين الذين اهتموا به متفقون على القول بالفجائية فى المعرفة كمعنى له ، مع ذلك فإنهم مختلفون فى تفريعات كثيرة ومختلفون أيضاً فى محاولاتهم لتفسير هذه الفجائية .

---

(١) Clay, F. *The Origin of The Sense of Beauty*, London : J. Murray, 1917, p. 244.

(٢) Baldwin, J.M. *Dictionary of Philosophy and Psychology* .

(٣) الخضيرى (محمود) « كيف نترجم الاصطلاح intuition». «مجلة علم النفس» ١٩٤٦ ، مجلد ١ ص ٣٧٧ — ٣٨٢ .

(٤) مجلة علم النفس — المجموعة الثالثة من مصطلحات علم النفس — ١٩٤٦ مجلد ١ .

والذى يهمنا هو هذا الجزء أكثر مما سبق . فبولدوين مثلا يفرق بين نوعين من الحدس ، حدس حسى[١] وهو عبارة عن تأليف بين عناصر زمانية وعناصر مكانية ، ويتجلى فى الفهم المباشر للأشياء العينية ، وحدس حركى[٢] يتجلى فى الأمر المفاجئ بفعل مركب أو بمجموعة من الأفعال المتلاحقة دون المرور بخطوات من الإعداد والتروى[٣] . وهذان النوعان يذكراننا بحديث كنت عن الحدس والأمر المطلق .

ويفرق ديبلى G. Dibblee بين نوعين من الحدس على أساس آخر ، فثمة حدس خالص يطلعنا على الحق الذى لا جدال فيه بطريق مباشر ، لا يقوم على أى نوع من التأهب والإعداد لمواجهة المشكلة ، وفى مقابل ذلك يوجد الحدس الراقى[٤] ، نتبين فيه آثار التفكير الشعورى ، لأنه حدس مشيد على التجربة ، يأتينا بعد أن نبذل الجهد الهائل فى سبيل الحصول على الحق وينتابنا التعب دون أن نصل إلى ما يعنينا فنترك أمر هذه المشكلة ، وبعد فترة ما ، نفاجأ بالحل يبزغ فى ذهننا ، ومن ثم تكون لهذا النوع ميزة أخرى غير ميزة القيام على الجهد المشعور به ، هى أن المضمون يبزغ فى الذهن ككل ، لا جزءاً بعد جزء[٥] .

على أن هذه التفرقة بين حدس بسيط وحدس راق ، ليست بالتفرقة الجديدة ، فقد عرفها ديكارت نفسه وقال إننا نمارس النوع الأول فيما يتعلق بالقضايا البديهية مثل « أنا أفكر ، إذن أنا موجود » ، وهذا النوع شائع عند الجميع ، أما النوع الآخر فليسأل عنه العباقرة . وليس من شك فى أن حلم ديكارت فى ليلة ١٠ نوفمبر ١٦١٩ كان حدساً راقياً ، وكان لهذا الحدس أثر عظيم فى حياة ديكارت الفكرية ، إذ أمده بمعين فلسفته ، فما عاد يعمل فى

---

(١) sense-intuition

(٢) motor-intuition

(٣) المرجع السابق ذكره Baldwin, J.M. .

(٤) advanced intuition

(٥) Dibblee, G. *Instinct and Intuition*, London : Faber & Faber, 1929. pp. 84-125.

وحدات مفككة يتخبط بينها باحثاً عن الطريق ، بل أصبح يعمل بين أجزاء متكاملة يعمل على تكاملها ذلك الكشف الباطنى .

ويمكن القول بأن حدوس الشعراء تكون من هذا النوع أيضاً . فبعد أزمة حادة لانقطاع سيل التعبير عن الشاعر ، بحيث يصبح خلع ضرس أهون عليه من نظم بيت ، إذا به ينطلق كالسيل الجارف ، يمضى دون توقف ، ويحيل كل ما يعترض سبيله إلى لحظات فى سياق التعبير . ولكن هل يكفى لتفسير هذه الظاهرة مجرد التسمية ، فنطلق عليها اسم « الحدس الراقى » ؟ كلا طبعاً ، وإنما يلزمنا أن نتعمق المفهوم الدينامى لهذا الاسم ، يلزمنا أن نعرف العمليات الذهنية التى تقوم وراءه .

وقد حاول ديبلى هذه المحاولة ؛ فقال إنه نوع من الاستدلال [١] يمضى فى مستوى اللاشعور ، وما دام استدلالا فإننا نتبين فيه بعض الإفادة من الخبرات السابقة ، كما نتبين بعض آثار الذاكرة . ومع أن عوامل هذا الحدس ليست كلها فى متناول معرفتنا العلمية ، فإننا نستطيع أن نعرف بعض هذه العوامل . والمبدأ الفعال فيه شبيه بتأملنا المشعور به . ولذلك نيسر الأمر فننظر أولا فى هذه العملية الأخيرة .

إن التأمل أحد وظائف الفكر ، فهو فعل التفكير . ولسنا نقصد به تقليب الشىء والنظر فيه من وجوهه المختلفة ، إنما نقصد التفكير الجديد فى فكرة متكاملة انتهى الفكر من تشكيلها ، لكنه يتناولها الآن من حيث علاقتها بشىء معلوم خارج الذات ، أو من حيث علاقتها بالذات نفسها ، ومن هنا يظهر إلى أى مدى يكون التأمل معقداً أو أعقد بكثير من أية عملية من عمليات الفكر الأخرى . وقد فرّق يونج بين نوعين من التفكير ، تفكير إيجابى [٢] نقوده بإرادتنا ، وتفكير سلبى [٣] يتم بغير أن نقوده أو نوجهه . واستغل ديبلى هذه التفرقة فقال : إن الحدس يتألف إلى حد كبير من عمليات التفكير السلبى ،

---

(١) reasoning

(٢) active thinking

(٣) passive thinking

وبالتالى تقوده العادات الفردية ، ومن ثم فإن أية بارقة فكرية عندى لا يمكن أن تشبه أية بارقة فكرية عندك . وليس هناك حدس ، لكن هناك عملية حدسية ، تجرى فى مستوى ما تحت الشعور ، ولا يظهر منها فى المستوى الشعورى سوى نتائجها . وهى كعملية التأمل تتغذى بنفسها ، فكل مرحلة من مراحل التقدم الذهنى تصبح مادة للمرحلة التالية ، حتى نصل إلى النتيجة النهائية .

ولندقق النظر أكثر من ذلك فى عملية التأمل المشعور به . قلنا إن التأمل يتناول العلاقات ، فماذا يحدث عندما نتأمل العلاقة بين ا ، ب ؟ نروح ونغدو بينهما حتى نخرج بنتيجة حـ . ولكن سرعان ما ننظر فى حـ ، وإذا بنا نتأمل ب ، ا فنحصل على نتيجة د ، وهذه تشبه حـ قليلا أو كثيراً . والغالب أن يتجه تأملنا فيما بعد إلى العلاقة بين حـ ، د دون أن يعود إلى ما بين ا ، ب أو ب ، ا . ولنفرض أنه لم تدخل فى مجالنا وقائع جديدة . عندئذ نعود فنتأمل حـ وعلاقتها مع ا بوجه خاص ، ونتأمل د وعلاقتها مع ب بوجه خاص . ولكن لا تلبث ا ، ب أن تتقهقر إلى الوراء . وإذا بنا نصل من تأمل العلاقة بين حـ ، د إلى شىء فى هـ . ولن يواصل الفكر الشعورى سيره بعد هـ ، اللهم إلا إذا كانت تغريه بالتقدم وقائع جديدة دخلت المجال (وهو ما يحدث غالباً) . لكن إذا لم يحدث ذلك فإنه يأخذ هـ باعتبارها نتيجة نهائية أو يترك الأمر كله للنسيان ، إما بدافع عدم الاهتمام ، أو بدافع الشعور بمعاكسة هذه النتيجة لبعض رغباتنا وأوجه اهتمامنا . ونسيان هـ معناه سقوطها فى الذاكرة . وهى لا تسقط هكذا بتمامها ، بل يحدث شىء عجيب ، يحدث أن تصبح ذات وجوه عدة ، وتسقط هذه الوجوه المختلفة فى أماكن أو فى مستويات مختلفة من الذاكرة ، والمهم أن أحد الوجوه وهو فى الغالب أفضلها يذهب إلى أعمق مستويات الذاكرة ويغلق من دونه باباً لا تقوى على فتحه إرادتنا . هذا إلى أن بقية الوجوه تقع فى مستويات أخرى . وتمارس الذاكرة فعلها فيما سقط فيها ، وكأنما هى طاحونة تعمل ليل نهار ، وخطوات عملها تشبه تماماً خطوات التأمل المشعور به ، والنتيجة أن يبزغ أمامنا بعد حين شىء جديد ، نتوسم فيه هـ لكن بشكل جديد فكأنها ط ، وهى صورة من هـ تساوى هـ + و + ز + ح . هاهنا

فى المسافة التى تنقضى ما بين هـ ← ط عملية حدسية بالمعنى الدقيق . فماذا حدث بالضبط ؟ حدث أنه عندما سقطت هـ من الذهن الشعورى فيما هو خارج الشعور[1] أن أخذت معها كل متعلقاتها ا ، ب ، حـ . . . إلخ . وعملية الطاحونة عبارة عن تكوين علاقات جديدة ، ومن ثم فإن لفظ « التأمل » يصف هذه العملية وصفاً دقيقاً ، لأن الأمر يجرى هكذا : هـ مادة للشكل و ، ثم و مادة للشكل ز ، ثم ز مادة للشكل ح ، ثم ح مادة للشكل ط . وعندما تبزغ ط فى المستوى الشعورى (وهى تبزغ بلا مقدمات لأن مقدماتها جرت فيما هو خارج الشعور) تحدث مراجعة ومقارنة ، أى يحدث تأمل للعلاقات التى تجمع بين العناصر المتعلقة بالنتيجة ط ، ويكون من بين هذه العناصر أوجه اهتمام الذات ، ولما كنا قد فقدنا بعض حلقات السلسلة فإننا نتعجب لبزوغ ط ، لا سيما وأنها أكثر دقة واكتمالا من أية صورة أخرى ، وليس المهم أنها تكون دائماً أكثر اكتمالا . والآن وقد بزغت ط فى الشعور بعد أن كانت هـ قد سقطت عنه فماذا يفعل الشعور ؟ إن بزوغ ط يصحبه بعض الظهور للنتيجة هـ . ولكن الذهن قلما يشغل نفسه بالعلاقة بينهما ، بل يسرع إلى الإمساك بالنتيجة ط محاولا تثبيتها بقدر الإمكان قبل أن تضيع منه أو يؤذيها ازدحام هـ ، ا ، ب . . . إلخ من حولها . ولو أنه حاول أن ينظر قليلا فى أمر تلك العلاقة لاقتنع بأن المسألة مسألة عمليات قد حدثت وليست معجزة ولا أمراً عجباً . والمهم أن نفهم فى وضوح أن الملكة الحدسية تعمل فى مادة يقدمها لها الشعور . وما دام الأمر كذلك ، وما دمنا قررنا التشابه بين عمليات التأمل الشعورى والتأمل اللاشعورى الذى ينتهى بحدس ، فالراجح أن الحدس يجرى فى نفس المكان الذى يجرى فيه التأمل الشعورى ، أى فى النصفين الكرويين من الدماغ . وما دام الأمر كذلك فمن الطبيعى أن يجرى النشاط الحدسى لدينا فى أوقات راحتنا من التفكير المشعور به ، وذلك لأن العضو الواحد لا يمكن أن يقوم بعملين مختلفين فى آن واحد ، فلا يمكن للنصفين الكرويين أن يمارسا التأمل الشعورى واللاشعورى فى وقت معاً .

---

(١) extra-consciousness

ولكن ، بعد هذه الرحلة الشاقة ، هل يكفي الحدس أو « التأمل اللاشعوري » على حد تعبير ديبلى ، هل يكفي لتفسير عملية الإبداع فى الشعر ؟ إن صورة الشاعر كما ترتسم فى ذهن القائلين بالحدس ، لا تزيد على أن تكون هذه الصورة التى رفضها دى لاكروا لنقصها الشديد ، صورة شخص سلبت إرادته وانهال عليه وابل الإلهام . وتلك صورة لا تتسع لكل لحظات الإبداع على اختلافها . فهى تصور لحظة من بين عدة لحظات متباينة ؛ نحن لا نقول إن هذه الدعوى خطأ من أساسها ، بل على الضد من ذلك سنبين أن لها جانباً من الصحة ، غير أن القائلين بها عمموا اللحظة على سائر اللحظات ، وفى هذا السبيل نسوا عدة مشكلات متشابكة لابد من النظر فيها لمن ينظر فى عملية الإبداع .

خذ هذه الفقرة من رسائل توفيق الحكيم مثلا ، يقول هذا الأديب : « إن مصيبتى هى فى عجزى عن إخراج ما فى نفسى كما تصورته أول مرة . إن الفكرة لتتكون فى نفسى ، وتنمو وتمتد وتتخذ شكلا منظماً فى رأسى ، بل إنى لأنفق أياماً فى بناء الأشخاص فى مخيلتى ، وترديد ما يقولون من كلام وما يتحاورون به من حوار ، ولا يبقى إلا أن أمسك بالقلم لأضع على الورق كل هذه الحياة الزاخرة النابضة ، فإذا . . . وا أسفاه ، شىء بارد باهت كالجثمان الهامد ، هو الذى يخرج »[1] . وإليك فقرة أخرى يقول فيها : « قد تدهش إذا قلت لك إنى صححت وعدلت وبدلت فى كل مخطوطة ، وقمت « بتبييضها » ونسختها بنفسى أكثر من أربع مرات أجل . . . لكل مخطوطة عندى كبرت أو صغرت أربع نسخ . . . مختلفة بخط يدى »[2]. وعد إلى فقرة أوردناها من قبل[3] عن مخطوطات كثيرة كتبها ثم مزقها ؛ أما ما بقى فلا يوازى جزءاً من عشرة أجزاء مما اختفى .

هذه الفقرات وأمثالها تثير مشكلة على جانب من الأهمية هى مشكلة **الأداء** ؛

---

(١) الحكيم (توفيق) المرجع السابق ذكره . ص ٢٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٠٥ .

(٣) الفصل السابق .

لكن هذه المشكلة لا وجود لها عند القائلين بالإلهام . وإن نظرة عابرة فى مسودات الشعراء لكفيلة بالكشف عن بعض ما فى عملية الإبداع من تعقد وتردد بين لحظات ينساب القلم فيها ولحظات أخرى ظاهرها الشطب والتغيير والتبديل والاضطراب الشديد بحيث يلزمنا ألا نقف عند الإلهام كقول فيه الكفاية ، فإنه إذا استطاع أن يصور لحظات الانسياب فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والاضطراب .

وثمة سؤال هام ألقاه دى لاكروا ، بشأن القصة المشهورة التى تروى عن كولريدج(١) وما إليها من أقاصيص تتحدث عن أحلام النوم التى تأتى للشعراء بقصائد كاملة وللأدباء بقصص مفصلة ؛ ماذا يحملنا على قبول دعوى الشاعر أنه شهد فى الحلم قصيدته كاملة ، متماسكة ؟ الراجح أن كولريدج لم يشهد فى الحلم سوى لوحة تجمعت عليها بعض تفاصيل متفرقة متناثرة ، وأن هذا الذى يسمى ذكرى واضحة لقصيدة بأكملها ليس سوى خدعة ، خدع فيها كولريدج عن الجهد الذى بذله لسد ثغراتها(٢) . وقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كما نرويه ، وأنه مكوّن من لحظات متتابعة فحسب وأن الربط بين هذه اللحظات لا يتوفر فى الحلم نفسه ، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفى على الحلم نوعاً من المعقولية . أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها ، وهى أكثر تماسكاً من أحلام النوم ، تتقدم فى وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالألفاظ ، ومع أن هذه الوثبات جميعاً تدور حول محور واحد ، هو الدافع إلى هذا الحلم ، فإنها إذا جُمعت إلى بعضها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل .

يمكننا أن نقبل قول بول هيز Paul Heyse : «كثيراً ما حدث لى ،

---

(١) Dixon, W.M. & Grierson, H.J.C. *The English Parnassus*, Oxford : The Clarendon Press, 1943. p. 359.

(٢) هذه الشكوك التى أثرناها منذ الطبعة الأولى لهذا البحث استناداً إلى منطق الظواهر السيكولوجية تتفق مع مجموعة الشكوك المؤيدة بالأدلة المادية التى أثارتها إليزابيث شنيدر E. Schneider فى بحثها :

Coleridge, Opium and Kubla Khan, Chicago : The University of Chicago Press, 1953.

لا سيما فى إغفاءة الصباح ، أن وجدت دوافع حاولت أن أكمل صياغتها بعد اليقظة وسرعان ما أنهيتها . . . » كذلك نستطيع أن نقبل أحاديث جيته عن أحلام تظهر له بعد عمل اليقظة ، تحمل فى نفسها قطعاً جديدة أو فقرات من قطع ، لأنه مما لا شك فيه أن من الأحلام ما هو بمثابة استمرار لأمور اليقظة . غير أن الحلم بما فيه من شطحات وتحولات لا يمكن أن يقود العمل الفنى من ألفه إلى يائه . إنما يعتمد الفنان اعتماداً كبيراً على تثبيت اللحظات فى المادة الخارجية التى يعمل فيها (كما سنبين بعد قليل) . إن الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجمعها ونصوغها فى اليقظة ، ومعنى ذلك أنه لابد من جهد اليقظة كيما نخلق من الحلم فنًّا . ونحن إذ نضيف جهد اليقظة نشير إلى ناحية هامة نسيها القائلون بالإلهام عامة ، ألا وهى ناحية المجال ، ونعنى به مجال السلوك الإبداعى ، حيث تقوم عدة قوى وتتفاعل فى السبيل إلى إكمال القصيدة . فدوافع الشاعر وأهدافه من ناحية ، وارتباط هذه الدوافع والأهداف بأصول فى الواقع الاجتماعى ، والحواجز والعقبات التى يتحتم عليه عبورها كيما يصل إلى الهدف ، والمادة الخارجية التى يثبِّت عليها أقرب اللحظات ، ودلالة هذا التثبيت وما قد يتبعه من شطب ، أقول دلالته بالنسبة لنشاط الفنان ، كل هذه العوامل ومن ورائها « الإطار » لا يمكن الاستغناء عنها فى تفسير عملية الإبداع ، ولذلك قلنا إن عملية الإبداع أشد اتساعاً من أن يفسرها القول بالإلهام .

ولكن قبل أن نخطو خطوة أخرى ، نلقى بنظرة أخيرة إلى تفسير ديبلى للحدس الراقى . فهذا التفسير فى ذاته بغض النظر عن مدى مساهمته فى إلقاء الضوء على عمليات الإبداع ، يمكن تفنيده من خلال هذين السؤالين :

أولا : ما هو الأساس الذى أقام عليه ديبلى التشابه بين التأمل المشعور به والتأمل اللاشعورى ؟

ثانياً : ألا يبدو أن الصيغة الترابطية تسود هذا التفسير ؟

فأما السؤال الأول فنجيب عليه بأنه ليس هناك أساس واضح يبرر

القول بهذا التشابه . وبالتالى فهذه العملية المعقدة التى تخيل ديبلى أنها تمضى فى حالة الحدس الراقى مشكوك فى مطابقتها للواقع . وأما السؤال الثانى فالإجابة عليه تكون بإثبات الصبغة الترابطية للتفسير ، ومن ثم فإنه يعجز عن الإبانة عن السبب فى مضيه على هذا النحو ، بل وعن السبب فى مضيه بوجه عام . وهو العيب الذى يشوب كل تفسير ميكانيكى .

نمضى الآن إلى مناقشة التفسيرات التى وضعها كل من فرويد ويونج وبرجسون لعملية الإبداع . وهى أبرز التفسيرات فى الوقت الحاضر .

٢ – التسامى الفرويدى :

يرى فرويد أن التسامى هو الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الإبداع الفنى . وقد ذكرنا من قبل أنه لم يفصّل القول فى هذه العمليات ؛ لكن حديثه فى الأساس الذى تقوم عليه يضطرنا ألا نغفل موقفه . ولكى نفهم عملية التسامى لابد لنا من الحديث عن الدافع الشبقى ، لأنه هو الموضوع الذى تجرى عليه هذه العملية ، بمعنى أنه إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة أهدافاً أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية، وثانياً بأنها غير جنسية ، فقد قام بعملية تسامى .

كيف يحدث ذلك ؟ يرى فرويد أن النشاط النفسى موزّع بين قوى ثلاثة ، الأنا والأنا الأعلى والهى ، والصراع دائم بين هذه القوى ، ومحصّلة الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يطلق فرويد عليها اسم « الآليات » ، منها القمع [١] والكبت [٢] والتسامى والتبرير والقلب [٣] والتقهقر . و . . . إلخ ولا داعى للحديث المسهب عن هذه العمليات جميعاً ، فليست بنا حاجة إلا إلى توضيح التسامى ، وواضح أننا قد تبينا موضعه بين الآليات التى ينحل

(١) suppression

(٢) repression, refoulment

(٣) conversion

بها الصراع داخل الشخصية . وربما كان من أهم ما يجب التنبيه إليه ، التفرقة بين التسامى والقلب ، فإن الأخير هو الآلية التى ينحل بها الصراع إلى صورة مقبولة شخصياً فتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة ، ولا يشترط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، على عكس الحال فى التسامى ؛ ولذلك نجد أن القلب هو الآلية التى يستعين بها « المحصور » على تنمية عرض مرضى ينفعه فى القضاء على التوتر الحادث نتيجة الصراع الباطنى ، فى حين أن التسامى يؤدى إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم أو . . . . إلخ. وهنا يتساءل براون ، أحق أن التسامى يؤدى إلى تفريغ الطاقة فعلا ؟[1] من خلال تعاليم فرويد نفهم أن الإجابة هنا يجب أن تكون بالإيجاب . لكن بحوث لفين التجريبية ، تثبت أن هذا غير صحيح ، وأن التسامى لا يؤدى إلى خفض التوتر الذى يعانيه المحصور إلا إذا أدى به إلى الهدف نفسه الذى كان الشخص يطلبه منذ البداية ، وهنا يفقد التسامى معناه ، لأنه يشترط إبدال الهدف ، ونجد أن القلب هو الآلية التى تؤدى إلى حل الصراع فعلا وخفض التوتر الناتج عنه ، لأنه عن طريق هذه الآلية يصل الشخص إلى هدفه الأصلى مستغلا أعراضه المرضية التى تبيح له فى الحياة الاجتماعية بعض ما لا يباح للشخص السليم ، فهى تبيح له مثلا أن يكون محل رعاية الأسرة كلها وعطف الأم وسهرها ، وإغفال الكثير من شئون الأب فى سبيل السهر على شئونه هو ، وما إلى ذلك مما يقدم عادة إلى الطفل من دون الراشد .

ولكن لا علينا من العلاقة بين التسامى وتفريغ الطاقة أو القضاء على التوتر ، فإن التسامى على كل حال لا يمكن الأخذ به باعتباره مفسراً لعملية الإبداع ؛ لأنه أولا وقبل كل شىء فكرة غامضة كل الغموض . فنحن إذا تساءلنا كيف يؤدى التسامى إلى الإبداع الفنى لم يحر فرويد جواباً . ولقد عبر موم Maugham الكاتب الإنجليزى المعاصر — فى إحدى أقاصيصه عن الفهم الشائع لهذا الرأى ، فقال :

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ١٧١ Brown, J.F. 1940 .

« — لم لا تكتب قصة عنها ؟

— أنا ؟

— أتعلم أنها الميزة الكبرى للكاتب على غيره من الناس ، عندما يتعسه شيء ويصيبه بالبؤس والشقاء ، يستطيع أن يضع الأمر كله فى قصة ، ويحصل بذلك على قسط مدهش من الراحة والهدوء »[١] .

وهذا فهم صحيح لنظرية التسامى ، ومنه تبدو هذه النظرية عامية إلى درجة مخلة ؛ فالكاتب يستبدل بالهدف القريب وهو هذه السيدة أو الفتاة التى يحبها هدفاً آخر ذا قيمة اجتماعية هو القصة ، فيتخلص من تعلقه بحبيبته ويحصل على القصة ، وهنا يبدو أننا بصدد صورة أخرى لرأى شوبنهور فى أن الفن وسيلة للفرار من مشكلات الواقع طلباً للسلام الخيالى . ومن ثم تقوم المشكلة الهامة ، كيف يحصل الفنان على القصة أو الشاعر على القصيدة ؟ كيف تتجه عملية التسامى إلى إنتاج هذا العمل بصورته ومضمونه ؟

يقول الشاعر :

« أفى ساعديك يا حبيبتى قوة لاقتبال الحلم العتيد عمده ؟

أفى ثدييك يا حبيبتى لبن لشفتيه الطاهرتين ؟

أتعلمين يا حبيبتى أنه ساعة تفطمينه

يعود خلسة إلى تلافيف الظلمة

ولا يرجع إلى الأبد »[٢]

وينظر المحلل الفرويدى إلى هذه القصيدة ، ثم يجزم بأن آثار الاتجاه الشبقى نحو الأم واضحة لاشك فيها ، تتجلى فى اختيار الشاعر لتشبيهات مرتبطة بأفعال الأم نحو وليدها ، مما يدل على أنه يربط بين الحبيبة والأم ، وينتهى المحلل من ذلك إلى القول بأن الدافع الشبقى نحو الأم قد جرى عليه التسامى فأبدع الشاعر هذه القصيدة . ولكن من الواضح أنه بهذا القول يفر

---

(١) Maugham, S. "*The Human Element*".

(٢) من قصيدة « أفيق » ، إحدى مترجمات الشاعر ميخائيل نعيمة فى ديوان « همس الجفون ».

من مواجهة المشكلة بطريقة غاية فى الدقة . إن المشكلة هى كيف أبدع الشاعر هذه القصيدة ككل ، من حيث الصورة ومن حيث المضمون ، وإذا قدّر لى أنا الذى لست من الشعراء أن أحمل فى نفسى دافعاً شبقيًّا نحو أمى ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه إلى إبداع الشعر ، أم إلى إبداع القصة أم التمثيلية أم إلى إبداع لحن موسيقى أم لوحة تصويرية أم إلى نوع آخر من أنواع العبقرية ، أم لا يتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب ، هذا ما لا تفسره نظرية التسامى . ولو أن فرويد استطاع أن يتنبه إلى فكرة الإطار ، لاستطاع عن طريقها أن يقلل مما يشيع فى نظريته من الغموض . ولقد شعر فرويد أن عملية التسامى ليس فيها الكفاية ، فأضاف إليها بعض العناصر فى نصوص متفرقة .

أضاف مثلا عنصر « الإبعاد لرقابة الفكر » بقدر الإمكان ، إذ يقول: إن بعض الأشخاص يعانون من أنهم لا يستطيعون الانطلاق بسهولة مع الخواطر التى تبزغ عندهم فى حرية ، ولا يستطيعون أن يغفلوا النقد الذى ينصب عليهم . ذلك أن الخواطر المرغوب فيها (وخواطر الفنان من هذا النوع ، لأنها أولا وقبل كل شىء مدفوعة بالدافع الشبقى) تخلق نوعاً من المقاومة العنيفة التى تحاول أن تمنعها من الظهور فى ضوء الشعور . وإذا كان لنا أن نستعير من شلر بعض آرائه فى هذا الصدد ، فإن الشرط الجوهرى للإبداع الشعرى يتضمن اتجاهاً شديد الشبه بهذا الرأى الفرويدى . فقد كتب فى أحد خطاباته إلى كيرنر Kerner مجيباً على صديق يشكو من ضعف فى القوة الإبداعية ، فقال : « إن علة شكواك فيما أرى تتمثل فى ذلك الضغط الذى يفرضه فكرك على خيالك . ومن الجلى أنه من العبث الذى ليس وراءه طائل أن يختبر الفكر بدقة كل الأفكار التى تزدحم على الأبواب . ونحن إذا نظرنا إلى أية فكرة منعزلة . . . فقد نجدها تافهة ، . . . غير أنها ربما حصلت على بعض الأهمية من فكرة أخرى تليها ، فهى تفيد كحلقة اتصال غاية فى الأهمية عندما تلتئم بمجموعة من الأفكار كانت تبدو هى الأخرى مماثلة فى السخف . والفكر لا يستطيع أن يحكم على هذه الأفكار جميعاً إلا إذا جمع بينها ، . . .

والرأى عندى أن الفكر يبعد حرّاسه عن الأبواب فى حالة الذهن المبدع ، وأن الخواطر تندفع كالموج ، وعندئذ فقط ينظر الفكر ويتفقد الجموع » [١] .

كذلك شعر تلامذة فرويد بعدم كفاية التسامى ، فأضاف إرنست جونز عملية التفكيك وهى ضد عملية التكثيف التى تحدث فى الحلم . ورأى هانز ساكس أن آراء الأستاذ تكاد تغفل « الصورة » إغفالا تامًّا ، وتنسى دلالتها فى النشاط النفسى للفنان فحاول أن يسد هذا النقص بفكرة « اللذة السطحية » و« اللذة العميقة » ، وسواء أكان هذا الشعور بنقص النظرية صادراً عن فرويد أم عن تلامذته أم عن المضادين له ، فليس هذا هو المهم ، بل المهم أنها بالفعل أضيق من أن تستوعب عملية الإبداع الفنى بأسرها .

٣ ــ الإسقاط عند يونج :

ولننتقل إلى الحديث عن الإسقاط اليونجى ، وهو كالتسامى الفرويدى ، لا من حيث المعنى ولكن من حيث إنه السبيل إلى الإبداع . فهو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحوّلها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الأغيار . ما هى هذه المشاهد المستغربة ، وما هى هذه الأعماق التى يستمد منها الفنان مادته ، وكيف يتم هذا التحويل ؟ هذه كلها أمور يجب أن نفهمها فى وضوح ، لكى نفهم عملية الإسقاط . .

فأما عن الأعماق اللاشعورية ، فاللاشعور نوعان : نوع شخصى والآخر جمعى موروث ، ولم يعرف فرويد سوى النوع الأول ولو أن له بضع ملاحظات تدل على أنه كان على بينة من وجود الآخر وراءه . والواقع أن اللاشعور الشخصى يشبه أن يكون جزيرة بارزة وسط محيط واسع عميق ، إذا قيست إليه بدت ضئيلة رغم كل ما أضفاه عليها فرويد من التهويل . ذلك أن اللاشعور الجمعى جمّاع تجارب الإنسانية ، وقد انحدرت إلينا من أسلافنا

---

(١) سبق ذكر هذا المرجع .Freud, S. *The Interpretation of Dreams*

البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء . ولقد يبدو هذا القول عجيباً ، لكن يونج يرد على المتعجبين بقوله إن دروس التطور البيولوجى قد أطلعتنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف ، فلابأس أن تكون هناك وراثة نفسية أيضاً ، وراثة للاشعور الجمعى ، وهو متحد لدى الأفراد جميعاً بغض النظر عن حدود المجتمعات[١] ، ومن هنا كانت الروائع فى الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها . ذلك لأنها إنما تنبع من اللاشعور الجمعى ، حيث ينبسط التاريخ وتلتقى الأجيال ، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية ، وإذا عرض على الناس قبساً من هذا المنبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم .

على أن الأعمال الفنية لا تصدر كلها عن هذا المعين ، وإنما هى نوعان :

(ا) نوع نسميه الأعمال السيكولوجية ، ولا يزيد عمل الشاعر فيه على توضيح المضمون الشعورى ، ويندرج فى هذا النوع كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى ومعظم الشعر الغنائى والدراما والتراجيديا والكوميديا .

(ب) ونوع آخر نسميه الأعمال الكشفية ، وهذه تستمد وجودها من اللاشعورى الجمعى ، حيث تكمن بقايا التجربة الأولى ، تجربة الأسلاف ومن هذا القبيل الجزء الثانى من فاوست لجيته و « راعى هرمس » لدانتى و « هى أو عائشة » لريدار هاجارد .

وهذا النوع الأخير هو الذى يعنى به يونج [٢] ، فيتساءل وهل يستطيع كل شخص أن يبدعه ؟ ثم يجيب بالنفى . إنما الفنان وحده هو الذى يستطيع ، الفنان وحده دون سائر القوم . على ألا نجمع إلى سائر القوم سائر العباقرة ، فإن العباقرة جميعاً ، على اختلاف مظاهر عبقريتهم يستطيعون أن يفعلوا ما يشبه ذلك . ومن ثم فقد بقى لنا أن نلقى هذا السؤال ، وبماذا يمتاز النشاط الإبداعى لدى الفنان إن كان هكذا متحد المنبع مع زملائه ، عباقرة الميادين

---

(١) سبق ذكر هذا المرجع Jung, C.G. *The Integration of the Personality*, p. 53. والظاهر أن اللاشعور الجمعى محدود بحدود « السلالة » .

(٢) سبق ذكر هذا المرجع Jung, C.G. *Modern Man in Search of a Soul*, p. 179.

الأخرى ؟ ما هو السبب النوعى لعبقرية الشاعر ؟ لم يجب يونج .

ومع ذلك فلنواصل السير معه . كيف يغوص الفنان إلى أعمق طبقات اللاشعور ؟ الواقع أن استعمالنا لهذا اللفظ « يغوص » ربما كان مضللا بعض الشيء ، فإنه يوحى بأن السلوك الإبداعى موجَّه منذ الخطوة الأولى ، وهذا ما لا يقول به يونج ، ولو أننا استخدمنا تعبيراً آخر فقلنا إن الفنان يشهد مضمون اللاشعور الجمعى ، أو إن هذا المضمون يتكشف له ، لكنا أقرب إلى رأيه . ذلك أن اللاشعور على العموم مهمته تعويضية بالنسبة للشعور ، إذ أن الشعور مستقطب[1] دائماً فى حين أن التكيف التام يستدعى أن نحسب حساب كل مقومات الموقف ، وعلى ذلك يتقدم اللاشعور فيكمل ما عجز الشعور عن إنجازه . وقد يتقلقل وضع الشعور نتيجة لتقلقل بعض مقومات المجال ، عندئذ يبرز بعض مضمون اللاشعور الجمعى فى مستوى الشعور ليشيع فى الموقف نوعاً من الاتزان . ويمكن أن يبرز لدى أبناء المجتمع جميعاً العباقرة منهم وغير العباقرة ، ولكن ميزة العباقرة أنه يبرز لديهم فى اليقظة ، فى حين أنه يبرز لدى الآخرين فى بعض أحلام النوم . فإذا عرفنا أن يونج يستخدم كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللاشعور فى اليقظة ، قلنا باختصار إن الفنان ذو قدرة مميزة هى الحدس ، ويميل يونج إلى اعتبار هذه القدرة فطرية .

ولكن ما هو مضمون اللاشعور الجمعى ؟ رواسب باقية فى النفس ترجع إلى آلاف السنين ، يطلق عليها اسم « النماذج البدائية » ؛ وتنعكس فى الأساطير والترهات ، وقد جرى عليها بعض التغيير نتيجة لأنها ارتفعت إلى مستوى الشعور ، فى حين أنها تظهر فى الحلم عارية من التغير إلى حد بعيد . وإذا دققنا النظر فى سبب وجود هذه النماذج فى نفوسنا وجدنا أن ذلك يرجع إلى أن أسلافنا عندما كانوا يشهدون حدثاً فى العالم المحيط بهم ، لم يكونوا يشهدونه فحسب ، باعتباره حدثاً موضوعيًّا مستقلا عن الذات المشاهدة ، بل كانت

---

(١) أى متجه نحو جانب من المجال دون سواه polarised .

تقوم وراء هذه المشاهدة عملية نفسية معينة ، فهم مثلا عندما كانوا يشهدون الشمس تشرق ثم تغرب كانت تجرى فى نفوسهم عملية تستند إلى نوع من التوحيد بين الذات والموضوع ، (والواقع أن الانفصال الحديث لم يتيسر إلا بعد أن قضت الإنسانية آلاف السنين تدرج فى مدارج الحضارة)[١] ، وتنتهى ببروز شيء هائل عجيب ، لا تلبث الذات أن تسقطه فى الخارج فى هيئة الإله أو القدرة أو ما إليهما . وهكذا كان ظهور الأساطير فهذه ليست سوى تعبيرات رمزية تصور ماجريات الأمور فى أعماق النفس البشرية فى مقابل أحداث الطبيعة الخارجية ، أما القول بأنها تفسير لهذه الأحداث فقول باطل[٢] .

وقد تركت هذه الأحداث النفسية آثاراً عميقة فى نفوس أصحابها ، وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجمعى ، والفنان الأصيل يطلع عليها بالحدس ، فلا يلبث أن يسقطها فى رموز . والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيًّا ، ولا يمكن أن توضَّح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى . وعلى هذا الأساس يجب التمييز بين الرمز وبين العلامة[٣] فإن العلامة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة فى وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفى القطارات علامة وليست رمزاً . ومن ثم أمكن أن يوصف الرمز بأنه حى ، أى محمل بالمعنى ، وبالتالى يمكن أن نقول إنه يموت إذا وجدت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه . وبهذا المعنى كان الصليب رمزاً بالنسبة للقديسين لكنه يموت بالنسبة لكثير من المسيحيين المحدثين . وبهذا المعنى أيضاً يمكننا أن نرى كل شيء رمزاً ، على أساس اتجاهنا الشعورى نحوه ؛ ويصف يونج هذا الاتجاه بأنه « اتجاه رمزى » . وعلى رأيه أن سلوك الأشياء فى العالم المحيط بنا يبرر هذا الاتجاه تبريراً جزئيًّا . ونحن نحاول بالعلم أن نتخلص منه شيئاً فشيئاً بأن نجعل المعنى تابعاً للوقائع . ومن الجلى أن الرمز لا يمكن أن يكون

(١) يمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى المقال الذى نشره هنرى فالون :
Wallon, H. "Le Role de L'Autre dans La Conscience du Moi", *Egypt. J. Psychol.*, 1946, 2, 1-12.

(٢) Jung, C.G. *The Integration of The Personality*, pp. 54-58.

(٣) sign, signe

من أصل لا شعورى بحت ، لأن هذا الأصل اللاشعورى ، وهو النماذج البدائية ، يبرز فى الشعور كما أوضحنا ، فالرمز إذاً يتضمن فى نفسه عناصر شعورية وأخرى لا شعورية . ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف المرتقى الذى لا ترضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلا . وكما أن الرمز يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية ، كذلك يلزمه أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ، ليمس فى الإنسانية وتراً مشتركاً[١] .

فالرمز يعتمد فى ظهوره إذن على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى ، بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه فى شىء خارجى هو هذا الرمز . ويشرح يونج مفهوم الإسقاط عنده ، فيقول إنه يعتمد على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع . فالتفرقة بين الأنا والعالم لم يعرفها البدائيون ، ومن ثم فإنهم لم يدركوا العالم كما ندركه نحن ، بل أدركوه باعتباره كائناً مهولا تشيع الحياة فيه وهم أنفسهم مظهر من مظاهر هذه الحياة . وهنا يمكن القول بأنه كانت تجرى لديهم عملية إسقاط بطريقة تلقائية أو سلبية على حد تعبير يونج . فهم يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة . يقابل هذا النوع من الإسقاط ، نوع آخر ، هو الإسقاط الإيجابى[٢] ، وهو موجه إذا قورن بالإسقاط السلبى . وهو عملية لا غنى عنها فى فهم عملية « الامتصاص »[٣] ، حيث يسكب الشخص أحاسيسه فى شىء ما ، أى بموضعها ، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، وبقدر ما يكون هذا الشىء رمزاً بالشروط التى أوردناها ، يكون صاحبه عبقرياً[٤] .

هذا هو رأى يونج فى الإسقاط ومهمته فى عملية الإبداع ، فإذ غضضنا النظر عما بهذا الرأى من غموض مصدره عدم الاستناد إلى التجربة العلمية

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٦٠١ C.G. Jung, 1938.

(٢) active projection

(٣) introjection

(٤) المرجع السابق ذكره . ص ٥٨٢ C.G. Jung, 1938.

الدقيقة والوقوف عند حد توسم بعض الآثار اللاشعورية فى الأعمال الفنية ، وإذا غضضنا النظر كذلك عن عجز يونج عن التفرقة بين إسقاط الفنان والإسقاط لدى غيره من العباقرة ، وعجزه عن توضيح ديناميات هذه العملية مما يجعل التعليل أقرب ما يكون إلى التعليل اللفظى ، إذا غضضنا النظر عن هذه الشوائب جميعاً ، فما يزال أمامنا أن نلقى بهذا السؤال الذى اختبرنا به الإلهام والحدس الفرويدى ، هل يتسع الإسقاط لاستيعاب عملية الإبداع ؟

إن الإسقاط اليونجى يعتمد على الحدس ، ومن ثم كانت صورة الفنان عنده لا تزال شبيهة بصورته عند الفرويديين والقائلين بالإلهام ، فالفنان شخص يشرق عليه كل شىء فى ومضة ، وهذه الومضة هى كل ما يلقى العناية من الباحث . غير أننا بينا من قبل نقص هذه الصورة .

٤ — رأى برجسون :

والآن بقى علينا أن ننظر فى صورة الفنان عند برجسون . وهى متعددة الجوانب ، تمتاز بالكثير من الدقة والعمق ، لكنها مع ذلك قاصرة كالصور السابقة ؛ فأما عن مظهر هذا القصور فإنه يتجلى فى الوقوف عند جانب من العملية الإبداعية وإغفال الجوانب الأخرى . وبالتالى إبراز هذه العملية باعتبارها حدثاً يمضى وليس له أية علة فى المجال السلوكى للفنان . هذا إلى أنها لا تفسر العبقرية الفنية فى نوعيتها ، بل تقتصر على محاولة تفسير العبقرية بوجه عام . ونحن إذا تساءلنا ، ومن أين أتى قصورها هذا ، ألفينا الجواب يتمثل فى كونها لا تقوم على أساس دراسة علمية تجريبية لموضوع البحث ، بل تقوم على أساس تأملات نظرية يشد أزرها الاعتماد على بعض الملاحظات الاستبطانية التى أجراها برجسون على نفسه فيما يتعلق بالقيام بعمليات ذهنية أخرى غير عملية الإبداع الفنى . وإنما دُفع برجسون إلى القيام بهذه الدراسة ليسد ثغرة فى نظامه الفلسفى الميتافيزيقى . ومن ثم فقد أتى ذكرها عرضاً ، ولم يقصد إليها برجسون قصداً . وموطن الضعف فى هذا الاتجاه أن موضوع البحث يصبح بالنسبة للباحث أداة لتبرير آراء قد تبلورت لديه من قبل ،

ومن ثم فهى لا تكشف عن حقيقة الموضوع بقدر ما تكشف عن تعسف الباحث .

يقول برجسون إن جوهر الإبداع هو الانفعال . ويعرّف الانفعال بأنه هزة عاطفية فى النفس . وينبه على ضرورة التفرقة بين النوعين من الانفعال : انفعال سطحى وانفعال عميق . والأول هو العاطفة التى تلى فكرة أو صورة متمثلة ، فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية ، وهنا يبدو بوضوح أن الحالة الانفعالية تكون مكتفية بذاتها لا تتأثر بالانفعال الناتج عنها ، وإذا تأثرت فإنها تخسر أكثر مما تربح ، لأنها تتعطل وتتشتت بدلا من أن تنمو وتتفرع . أما الانفعال العميق فلا ينجم عن تصور ، بل يكون هو نفسه سبباً لبزوغ عدة تصورات . ولذلك يمكن وصف الانفعال السطحى بأنه انفعال تحت عقلى ، والانفعال العميق بأنه فوق عقلى . وهذا الأخير هو وحده جوهر الإبداع ، فى العلم أو الفن أو فى الحياة الاجتماعية .

فما منشأ هذا الانفعال ؟ إنه ينشأ نتيجة لاتحاد مباشر بين العبقرى وبين الموضوع الذى يشغله ، فإذا وقع هذا الاتحاد فإنه يتبلور فى حدس . لكن ما المقصود هنا بكلمة « اتحاد » ؟ هلا يمكن أن يكون ما بين عقلنا وموضوع المعرفة نوعاً من الاتحاد ، نجد فيه أن عقلنا يشمل هذا الموضوع بطريقة ما ؟ الواقع أن اتحاد العبقرى بموضوع عبقريته أعمق من ذلك وأعقد فى رأى برجسون . ولكى نفهم هذا الرأى لا بد لنا من الدخول قليلا فى ميتافيزيقاه . فثمة نوع من وحدة الوجود الروحية تضمنا إلى سائر الكائنات الحية وغير الحية ، غير أننا لا نمارس الشعور بهذه الوحدة إلا فى ظروف خاصة ، ولسنا كلنا قادرين على ممارسته ، بل بعضنا قادر والبعض عاجز ، والبعض القادر يتألف من العباقرة وحدهم . وقدرتهم تقوم على أساس فطرى . وهذا الأساس ينحصر فى درجة السهولة التى تصل بها الغريزة إلى مستوى الشعور . ولما كانت الغريزة هى الجانب الذى نشارك به فى وحدة الوجود ، فمعنى ذلك أن أى اتصال بينها وبين مستوى الشعور أو الوعى كفيل بأن يعطى صاحبه

مشهداً عامًّا للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة وهذا المشهد هو الذى يسمى حدساً .
وفى هذا الصدد يقول برجسون إن الفنان ينفذ إلى داخل الموضوع بنوع من التعاطف[١] ، وبفضل الحدس يستطيع أن يزيل الحاجز الذى يضعه المكان بينه وبين هذا الشيء . ويقول فى تعريف الحدس إنه الغريزة وقد صارت غير مكترثة ، شاعرة بنفسها قادرة على تأمل موضوعها وتوسيعه إلى ما لا نهاية .

نعود إلى بداية الصورة . إن بزوغ الحدس يكون مصاحباً لوقوع انفعال عميق . ولا يزيد مضمون الحدس على أن يكون تخطيطاً متكاملا كل ما فيه إمكانيات فحسب ، وهنا يتقدم الانفعال بقوته الدافعة فيدفع هذا التخطيط نحو التحقق الواقعى ، فيحاول أن يملأه بالصور أو بالأصوات أو بالأحداث على حسب المادة التى يعمل فيها العبقرى ، فإذا كان مصوّراً فإن التخطيط يمتلىء بالصور البصرية وإذا كان موسيقيًّا فإنه يمتلىء بالصور الصوتية وإذا كان روائيًّا فإنه يمتلىء بالأحداث وهكذا ، وتكون مهمة الانفعال أن يثير الذاكرة فتنتثر الصور التى تملؤها عندئذ يأخذ من بينها ما يلائم التخطيط الآخذ فى التحقق[٢] .

وقد وقف برجسون عند هذه الحركة من التخطيط المجرّد إلى التخطيط المحقّق، محاولا أن يتبين دقائقها ؛ فقال إن أول مميزاتها أنها حركة من الكل إلى الأجزاء وليست العكس ، ومن ثم فإن تناول العبقرى لجوانب موضوعه المختلفة يكون موجهاً بالكل الذى يحمله فى نفسه . أضف إلى ذلك أن حركته هذه تمضى بين عدة مستويات نفسية ولا تبقى فى نطاق مستوى واحد . « ولذلك تكون مقترنة بالشعور ببذل الجهـــد ، ولا تتم بمجرد التداعى الآلى . ومن مميزاتها كذلك أنها تأتى بتغيرات لم تكن منتظرة تطرأ على التخطيط العام ؛ فبدلا من أن يظل هذا التخطيط ثابتاً حتى يمتلىء بالصور ، نجده يتغير تحت ضغط هذه الصور من حين لآخر ، وفى هذا التغير يوجد عنصر الطرافة

---

(١) sympathy, sympathie

(٢) Bergson, H. *L'Energie Spirituelle*, Paris : Alcan, 12ème. ed. 1929. (Art. "L'Effort Intellectuel").

أو الجدة كما يمارسه العبقرى نفسه ؛ ومعنى تغير التخطيط أن يكون مرناً وليس جامداً ، إلا أن القسط من الصلابة الذى يحتفظ به بالرغم من هذه المرونة هو الذى يمكنه من مقاومة التغير إلى حدما ، ومن ثم نستطيع أن نلمس هنا سمة أخرى من سمات هذه الحركة نحو امتلاء التخطيط بالصور ، فإنها تمضى بنوع من التذبذب كحركة البندول ، وهذا ناتج عن محاولة بعض الصور دخول التخطيط ومقاومة التخطيط لها أولا ثم تغيره نتيجة لضغطها عليه وقبوله إياها نتيجة لهذا التغير ، وهكذا حتى يمتلىء التخطيط . وبذلك تتم عملية الإبداع . ويقول برجسون فيما يتعلق بالإيقاع فى العمل الفنى إنه امتداد للأعراض الجسمية التى تصاحب الانفعال لدى الفنان ، ويكون ظهورها بوساطة المحاكاة . وللإيقاع وظيفة هامة بالنسبة لتذوق العمل الفنى ، فهو يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان ، فيتيح لنا الدخول معه فى عالم شعورى واحد[1] .

هذه هى محاولة برجسون لتفسير عملية الإبداع ، وقصورها واضح كما بينت منذ قليل . فهى تلقى بعض الضوء على حركة الفنان من التخطيط المجرد إلى التخطيط المتحقق فى صور ، لكنها لا تفسر اندفاعه إلى الإبداع بوجه عام ، لا تفسر اندفاع العبقرية ، والتفسير الميتافيزيقى الذى تحاول أن تقدمه فى هذا الصدد ليس فيه الكفاية لأنه يظهر الفنان كظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذى نعيش فيه ، فالأخذ به يقتضى إنكار تاريخ الفن ، كما يقتضى إنكار التاريخ الاجتماعى للفن ؛ ذلك أن الحدس البرجسونى لا يقيم أى وزن لصلة الفنان بالتراث الفنى ، وقد بينا من قبل كيف أن هذه الصلة ضرورية وأنها تساهم بنصيب كبير فى تحديد نوع العبقرية وذلك

---

(١) هذه الآراء البرجسونية فى تفسير عملية الإبداع مأخوذة من المرجع السابق ، وعن فقرات متناثرة فى الكتب التالية للفيلسوف :

L'Evolution Creatrice, pp. 98 & 192.

Essai Sur Les Données Immédiates de La Conscience, p. 13.

Les Deux Sources de La Morale et de La Religion, Paris : Alcan, 4ème. ed. 1932.

فى معرض حديثنا عن الإطار . كذلك يلغى الحدس البرجسونى أهمية الصلة بين الفنان وواقعه الاجتماعى ، لأن الدافع الذى يدفع الفنان إنما يأتيه من داخله ، وقد بينا من قبل أيضاً كيف أن ظهور العبقرى متوقف على ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه وقلنا إن هذه العلاقة تنعكس لديه فى الفصل بين الأنا والآخرين وفى ضغط الحاجة إلى النحن بحيث تتلخص حركة العبقرية كلها فى أنها سعى إلى استعادة النحن فى تنظيم جديد . ومن الجدير بالذكر أن هذا الموقف البرجسونى من الإبداع الفنى وإنكاره لتاريخ الفن يتلاءم منطقياً مع الفلسفة البرجسونية كلها[1] .

وثمة ميزة أخرى للتفسير البرجسونى ، فإن تعلق برجسون بالاستبطان جعله يقدم لنا دراسة انطباعية[2] ، ويبدو ذلك بوضوح فى تعريفه للانفعال بأنه هزة عاطفية فى النفس ، وفى تصنيفه للانفعالات إلى نوعين السطحى والعميق ، وفى وصفه للفرق بين هذين النوعين الوارد فى الصفحات الأولى من كتابه « منبعا الأخلاق والدين » وفى وصفه للحدس[3] . ومن الجلى طبعاً أن هذا المنهج الاستبطانى لا يؤدى بصاحبه إلى أكثر من الوصف ، وصف الظواهر موضوع البحث ، ولا يكفى للتقدم نحو تفسير هذه الظواهر . وليس من شك فى أن الوصف جزء من مهمة الباحث ، لكنه ليس المهمة كلها . إنما هو منطقة كمفترق الطرق ، يتأدى بعض الباحثين منها إلى وضع الفروض المفسرة ثم اختبار قوة هذه الفروض بالتجربة أو بالمشاهدة للوقائع ، وهنا نكون متابعين لطريق العلم الصحيح الذى يمكن أن يؤدى إلى التنبؤ ؛ ولكن البعض الآخر من الباحثين يتجه إلى التصنيف ، والتصنيف لا يضيف شيئاً جديداً . ومن الواضح أن برجسون قد اتجه إلى التصنيف ، ولئن كان هذا لا يتضح بما فيه الكفاية فى محاولته تفسير الإبداع والعبقرية ، فإنه واضح جداً فى فلسفته بوجه عام ،

---

(١) انظر : سويف (مصطفى) « معنى التكامل الاجتماعى عند برجسون » .

(٢) impressionistic

(٣) Bergson, H. *L'Evolution Créatrice*, p. 218.

ويكفى أن نضرب لذلك بعض الأمثلة من فلسفته الاجتماعية ، فهو يصنف المجتمعات إلى مجتمعات مغلقة ومجتمعات مفتوحة ، ويصنف الأخلاق إلى أخلاق ثباتية وأخلاق حركية ، ويصنف الناس إلى جماعة ذوى استعداد فطرى وراثى لأن يكونوا رؤساء ، وجماعة ذوى استعداد فطرى وراثى لأن يكونوا مرؤوسين ، ويصنف القوى النفسية إلى الأنا الفردية العميقة المغلقة والأنا الاجتماعية السطحية المفتوحة وهكذا ، ويلاحظ أن هذه الأطراف ثابتة على تضادها لا تلتقى أبداً .

وهنا نلمس صفة أخرى من صفات الفكر البرجسونى ، ذلك أن هذا التصنيف ينم عن اتجاه ميكانيكى استاتيكى فى البحث ، فالانفعال العميق خالق لأنه بطبيعته خالق ، ولا يمكن إلا أن يكون خالقاً . ولكن ألا توجد أحوال يظهر فيها الانفعال العميق ومع ذلك فإن ظروف البيئة لا تتيح لصاحبه أن يبتكر ، بل على الضد من ذلك تتيح له أن يدمر ويرتكب الجرائم ؟ ألا يحتاج ذوو الاستعدادات الخاصة إلى تنظيم معين للبيئة الاجتماعية كيما ينتجوا ، وهلا تساهم البيئة فى تشكيل هذا الإنتاج ؟ هذه كلها مسائل خارجة عن نطاق المنطق البرجسونى . والواقع أن برجسون يعالج على طريقة الفلاسفة الميكانيكيين ، فيقف عند الظاهرة موضوع البحث ويعزلها عما حولها ويحاول أن يحللها ليصل إلى العناصر الأولية الثابتة بداخلها . فهو لا يتناول « الظاهرة فى مجالها » ككل ، وهو لا يدرك هذا الكل المتشابك . ومن ثم فلا يستطيع أن يجد تعليل الظاهرة من خلال نظام هذا الكل ، فيضطر أن يعبره إلى التعليل بمبدأ ميتافيزيقى غامض هو الدافع الحيوى الذى يضمنا مع سائر الموجودات فى نوع من الوحدة الروحية .

وهذا الموقف الميكانيكى التحليلى من برجسون مسئول عن جانب آخر من جوانب النقص فى تفسيره لحركة الإبداع الفنى . فقد قدمنا من قبل بعض الوثائق التى تشهد بأن نهاية الفعل الإبداعى لا تتحقق بوضع الصورة الأخيرة فى التخطيط أو البيت الأخير فى القصيدة ، ولكن فى الخروج بالعمل إلى

المتذوق ، لتكوين نحن يشعر فيها الفنان برضا عميق لدى المتذوق لعمله . وقد بينا كيف أن هذه الحركة تحتمها البداية نفسها ، أعنى صدع النحن . وقد لمس برجسون موضوع النهاية هذا كما نقرره ، لمسه لمساً عابراً فى كتابه « بديهيات الشعور المباشرة »[1] والراجح أنه لم يكن يشعر بالارتباط الدينامى العميق بين هذه النهاية وبين دلالة الفعل الإبداعى كله ومن ثم فقد عاد ففصل بينهما فى مقاله عن « الجهد العقلى » الذى نشره بعد نشر كتابه السابق بفترة غير قصيرة .

وإذا نحن تساءلنا ، أفلا نلمس فى هذه الآراء جميعاً ، أعنى التفسير بالإلهام أو التسامى أو الإسقاط أو الحدس البرجسونى ، عنصراً مشتركاً أو بالأحرى عيباً شائعاً ؟ إذا نحن ألقينا هذا السؤال ، فالجواب على ذلك أن هذا العيب قائم فعلا ويتمثل فى أننا ها هنا بصدد أراء لا تقيم للتجربة العلمية وزناً . كلها مصبوغة بصبغة تأملية باعدت بينها وبين واقع العملية الفنية .

وما دمنا نحدد مصدر الخطأ بمثل هذا الوضوح ، فقد تحتم علينا أن نقدم نحن دراستنا على أسس تجريبية . وقد قدمنا بالفعل فى الفصلين السابقين بعض هذه الدراسة ، مستندين فيها إلى تحليل بعض الوثائق عن شعراء مختلفين ، وأقمنا على هذا الأساس رأينا فى شرط العبقرية والشرط النوعى لقيام الشاعر . والآن نكمل الصورة ، فنحاول أن نرى الشاعر وهو يبدع قصيدة . نتقدم معه خطوة خطوة ، منذ الخاطر الأول والبادرة الأولى نشهد كفاحه من أجل الأداء ، ونشهد كل ما يقوم فى ميدان الكفاح ، الشاعر وانفعالاته وأهدافه وما يقوم فى سبيله إلى هذه الأهداف من حواجز أو عقبات ، لا تلبث أن تذلل فتصبح وسائل كاللغة والوزن أو قواعد الصنعة بوجه عام . وكيف يكون الانتهاء إلى القصيدة ، أيكون بالسير المنتظم خطوة بعد خطوة وبيتاً وراء بيت ، أم بطريقة أخرى . وهذا الأثر المتخلف عن هذا المسير ، هذه القصيدة المكتوبة أهى ثانوية فى الموقف أم رئيسية ، أكانت هناك ضرورة

(١) Bergson, H. *Essai Sur Les Données Immédiates de la Conscience*, p. 13.

تحتم ظهورها ، أهي تعينه على إتمام عملية الإبداع ، كما يرى تيرنر E.O. Turner[1] وربما كولنجوود أيضاً رغم أنه ينفى ذلك ، أم هى مجرد هبة منه تفضل بها على الإنسانية بعد أن أنجز كل شىء كما توهمنا نظريات الإلهام والتسامى وما إليهما .

بعبارة أخرى ، نزمع أن نلقى الضوء على جوانب عملية الإبداع جميعه مستعينين على ذلك ببعض الوسائل التجريبية « كالاستخبار » والاستبار وتحليل مسودات الشعراء .

٥ — الاستخبار[2] :

قصدنا بالاستخبار أن نتتبع بقدر الإمكان خطوات عملية الإبداع ، لدى عدد من الشعراء ، وقد تحرينا هذا الهدف فى وضع أسئلتنا ، فلم نسأل عن أشياء تثير اهتمام سوانا من الباحثين ممن ينهجون منهجاً آخر ، ويتجهون إلى أهداف أخرى .

نص الاستخبار[3] :

« موجه إلى الشعراء . والمرجو من حضراتهم أن يتفضلوا بتقبل الجهد والمشقة اللازمين للإجابة على الأسئلة التالية بدقة بالغة . لأن الهدف هو البحث العلمى . كما أننا نرجو ألا يتقيدوا ببعض الآراء الشائعة فى هذا الموضوع . لأن الحقيقة العلمية لا يصل إليها إلا البحث الدقيق الخالى من شوائب النزعات المختلفة والآرا المبتسرة » .

١ — إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت فى آخر قصيدة لك ، فالمرجو أن تتبع حياتها فى نفسك . هل عاشت فى نفسك صورها وأحداثها كاملة قبل النظم ؟ أم هل بزغت وقت النظم فحسب ؟ وإذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة أى أنها ظهرت فجاءة كاملة وظلت كما هى حتى انتهيت من كتابتها أم تطورت فى حياتها قبل الكتابة أو أثناءها ، وجعلت تمتلىء وتنضج فى بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى فى نواح أخرى ؟

٢ — وإذا صح أنها تطورت وتغيرت ، فهل تمارس أنت عملية تغييرها ؟ أم تشعر بأن الأمور تجرى بعيدة عن متناول قدرتك ، وكل ما هنالك أنك تشهد آثار التغير ؟

---

(١) *The Musical Quarterly*, July 1944, vol. XXX, No. 3.

(٢) Questionnaire

(٣) نشر هذا الاستخبار فى مجلة « الأديب » اللبنانية فى عدد نوفبر ١٩٤٧ وأعيد نشره فى عدد ديسمبر مصحوباً بإجابة أحد الشعراء .

٣ — ألك عادات تمارسها ساعة النظم أم لا (جو خاص ، حجرة خاصة ، قلم خاص ، حبر خاص . . . إلخ) .

٤ — أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يرد فى قصائدك من أحداث وصور ، وإذا كانت هناك صلة يحسها الشاعر ، فليحدثنا إذاً عما يشعر به إزاء ما يرد عليه من صور وأحداث يضمّنها أعماله . أيشعر من أين تأتى وكيف ؟

٥ — أترى نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل تراها واضحة أم لا وإذا لم تكن تراها فا الذى يحدد لك أن ها هنا قد بلغت النهاية ؟ وإذا كنت تراها فهل تنتهى القصيدة حيث كنت ترى ؟ » .

« نرجو الإجابة مع الاستشهاد بأمثلة كلما أمكن ذلك . والإسهاب فى الإجابة مشكور لصاحبه ومرغوب فيه ، مع مراعاة التقيد بجوهر السؤال .

كذلك نرجو أن يبتعد حضرات الشعراء عن التعميمات ذات الصبغة العلمية ، ويتحدثوا عن أنفسهم من وحى تجاربهم الخاصة . وإذا عن للمجيب سؤال يرى أنه يزيد الموضوع جلاء فليقترحه وليجب عليه مشكوراً . وإذا أراد أن تحفظ إجابته سراً دون أن تقرن باسمه فى البحث ، فليشر إلى ذلك فى صراحة » .

الإجابات :

وقد أجاب على هذا الاستخبار من الشعراء الشرقيين عامة الأساتذة :

خليل مردم بك (سوريا) ، وبهجة الأثرى (العراق) ، ورضا صافى (سوريا) ، ومحمد مجذوب (سوريا) .

ومن الشعراء المصريين خاصة :

محمد الأسمر ، وعادل الغضبان ، وأحمد رامى .

وفيما يلى نصوص الإجابات :

١ — إجابة الشاعر خليل مردم بك :

١ — من أواخر ما نظمت من الشعر قصيدة عنوانها (الضحية) ، أصف بها شاة يذبحها جزار ، تجدون نسخة عنها مع هذه الرسالة . وقد اخترت أن أجعلها موضوعاً للإجابة لأن صورها مجملة عاشت فى نفسى قبل الكتابة طويلا . وذلك أنى شهدت مرة بدارنا جزاراً يذبح الأضاحى بعيد الأضحى ، فكنت أنظر إليه يذبح الواحدة بعد الأخرى بخفة وقساوة ، والأضاحى تتخبط

بدمائها وتغط غطيطاً منكراً . وقامت صور هذا المشهد فى نفسى ، أستهجن قساوة الجزار وأرق للضحايا ، حتى صرت لا أقدر أن أنظر إلى حيوان يذبح .

ومضى على ذلك زمن طويل ، ومنيت بفاجعة ما كنت أقوى معها على الرثاء بل ما كنت أطيق أن أسمع رثاء أو أقرأه ، ودافعت الشعر وتشاغلت عنه . وكنت أشعر بعد تلك الفاجعة كأنى مذبوح ، وتنبهت صور الضحية فى نفسى وخيل إلى أننى أقاسى من جرح المصيبة مثل ما تقاسى من ألم الذبح . وأظلنى حال من الشعر هزنى للقول بعد أن تحاميته مدة غير قصيرة فعمدت إلى تصوير الضحية صورة كاملة وأنا أشعر معها فى كل ما تقاسيه .

أما صور القصيدة وحوادثها فقد عاش أكثرها فى نفسى قبل الكتابة حياة مجردة ، وبعضها جاء على سبيل التداعى والاقتضاء كبعض أبيات الفاتحة والخاتمة ، وأما التصوير أو طريقة الأداء فقد كان ذا أثر بالغ فى تكييف تلك الصور وتخليق تلك الحياة المجردة ، مثال ذلك :

على نحرها لون من الموت أحمر وفى شفرة الجزار آخر أزرق

الصورة التى كانت فى نفسى « شفرة الجزار أجرت دم الضحية » ، أما إخراجها بهذا الشكل وتخليقها هذه الخلقة التى أراقت عليها ألواناً وأضافت إليها أشكالا فقد كان وقت الكتابة ، وهكذا كل بيت من أبيات المقطع الأوسط من القصيدة .

ووجدت بعد الانتهاء من القصيدة أنها نضجت وامتلأت أثناء الكتابة من جهة وصف الجزار ، فلم أكن مقدراً حين الشروع أن أعنى بوصفه بهذا القدر . وما شعرت أنها تضاءلت أو تلاشت فى نواحيها الأخرى .

٢ ــ التطور الذى حصل فى وصف الجزار أقرب إلى أن يكون بعيداً عن متناول القدرة . على أن المقام يقتضيه . وصور القصيدة التى كانت فى نفسى قبل الكتابة هى صور الضحية ، فلما أخذت فى الكتابة وجدتنى منساقاً إلى وصف الجزار .

٣ ــ الانفراد والهدوء .

٤ ــ لم تشترطوا أن يكون جواب هذا السؤال من حوادث قصيدة واحدة ، بل أبحتم للمجيب أن يستقى الجواب من جميع قصائده ، فأقول :

أشعر بوجود صلة بين أحداث حياتى الواقعية وبين ما يرد فى قصائدى من أحداث وصور . وذلك أن ما يحدث لى أو ما أشاهده أو أسمعه أو أطالعه يترك بعضه فى نفسى آثاراً مختلفة منها ما يكمن ومنها ما يزداد رسوخاً ومبالغة يوماً بعد يوم ، والمشاهد منها أكثر تأثيراً وأشد رسوخاً .

فإذا ارتاحت نفسى إلى قول الشعر واتجهت إلى موضوع خاص أشعر فى أول الأمر بحال غير الحال المعتاد ويتطور شعورى بالأشياء ونظرى إليها وفقاً لهذا الحال الطارئ ، فيزداد استحسانى للحسن واهتزازى للمطرب وتأثرى بالشجى ، وتتنبه فى نفسى تلك الصور الكامنة ، وتتجسم الراسخة منها شيئاً بعد شيء ، وتمدنى وأنا أنظم على أشكال مختلفة ، وتتراءى لى بأزياء جديدة ، يخيل إلى فى كثير منها أنها بنت الساعة .

على أننى أكاد أجزم بأن كثيراً من المعانى والتراكيب والألفاظ يفتح علىّ بها أثناء الكتابة بما لم أكن أتوقعه فالاستسلام للهواجس يفسح للخيال آفاقاً واسعة ويفجأ ببوادره عجيبة من الصور والمعانى الجديدة .

٥ ــ الانتصاف من الموضوع يحدد لى النهاية . وقد يكون الصحو من نشوة الحال الشعرى حداً لنهاية القصيدة . ومهما يكن فالعوامل النفسية فى نظم قصيدة قد تختلف عنها فى نظم أخرى . والإحاطة بها أو إخضاعها لقواعد مقررة غير يسير ، وكل ما فى الأمر أن وصف ذلك يكون على سبيل اللمح والتقريب .

(ب) إجابة الشاعر محمد بهجة الأثرى :

تمهيد لا بد منه :

« الشعر عندى ، فى مختلف مناحيه ومعانيه ، لا يخرج عن حدود الانطباعات والانفعالات وثورة النفس . فأنا لا أقوله إلا إذا جاش صدرى

وتوافرت حوافزه ودواعيه فى الرضا أو الغضب ، وفى الحب أو القلى ، وفى الضحك أو البكاء ، عفواً من غير التماس ، وطبعاً من غير تصنع ، أعنى أنه إذا جاءنى استجبت له فى أى غرض من الأغراض ما دام الشعور الثائر المتوهج هو الذى يوحيه ويمليه ، وإلا تحاميته ، فلا أفكر فيه ولا يعنينى من أمره شىء ، حتى لكأنه ليس منى ولست منه أو ليس بيننا وشيجة من نسب تصلنى به وتصله بى . ومن هنا ترانى أعجب غاية العجب من أدباء معروفين بالحذق فى فنون الأدب كيف تجيز لهم معرفتهم أن يقترحوا على الشعراء النظم فى موضوعات يختارونها ويريدونهم على القول فيها ، وأعجب من أمر هؤلاء الشاعر الذى يجيبهم إلى ما يسألونه فيأخذ سمته إلى القلم والدواة لينظم « شعر الاقتراح » . لا شك أن هذا الشعر هو شعر الصناعة اللفظية والأوزان والقوافى . وإطلاق اسم الشعر عليه فيه كثير من التجوز والتسامح . أما ما كان مبعثه الشعور الحى الصادق الذى تمتلىء به النفس ويفيض به الطبع ، فهو هو الشعر ، وهو أشبه بتغريدة الطائر تنبعث منه متى طابت نفسه وهاج حسه وراقه التغريد ، ومتى سئل الطائر أن يغرد فغرد ؟ كذلك ينبغى للشاعر أن يكون ، وكذلك يجب أن يكون شعره كتغريد الطائر المنبعث من ثورة نفسه وهيـاج طبعه واندفاعه للغناء برغبته هو لا برغبـة السائلين والمقترحين ، وإلا كان نظماً ، وأسقط من عداد الشعر .

فإذا أنا استطعت بهذا الإيجاز أن أعبر لك عن رأيى فى الشعر بل عملى له فى نطاق هذا المنزع ، سهل على أن أجيبك عن أسئلتك الخمسة الدقيقة .

الأجوبة :

١ ـ آخر قصيدة قلتها كانت فى رثاء العلامة المجاهد المفكر الأمير شكيب أرسلان ، وهو رجل « ملأ الدنيا » فى هذا العصر ، ولعله إذا أنصفه التاريخ الحديث أن يكون فى طليعة أركان النهضة علماً وأدباً وفكراً وجهاداً ونضالا . ولهذا الزعيم فى نفسى أثران هما اللذان أوحيا إلىّ رثاءه ، وإلا فقد مات كثيرون لهم أسماء رسمية كبيرة رنانة ، فلم أرثهم ، لأننى لم أحس فقدهم لهوان أمرهم عندى .

الأثر الأول هو هذا التقدير لأدبه وعلمه وجهاده ونضاله . والآخر هو هذه الصداقة التي نشأت بيننا من تمازج عواطفنا وتماثل أهدافنا فى البعث والإيقاظ والتحرر .

فلا شك أن صور القصيدة وحوادثها ، من ناحية عظمة الفقيد ، قد عاشت فى نفسى قبل كتابتها ، ثم تطورت فيما بعد بما مازجها من شعور الألم لموته والفجيعة به ، ممتلئة ناضجة فى كل نواحيها كما أشعر أنا نحوه لا كما يشعر سواى .

أما « عملية الإبداع » كما جرت فيها ، فإن تكن شيئاً غير صدق الشعور وقوته وسلامته من التعمل ، فهذا أمر أتركه لنظرك الغنى يقرر ما يراه عند قراءة بعض أبياتها من مطلعها ، وهى :

لمن حشدت هذى المـــآتم يا دهر ... وناح الحجا والعلم والشعرُ والنثر ؟
سلوا عالم الإسلام : هل غاب أحمد ... فناح الحمى والتاث ؟ أو رفع الذكر ؟
كأن الذى قـــد مات أول ميت ... رأى الناس حتى راع سر بهم الذعر
بكى الشرق وثابا يـــروم فـــكاكا ... من الأسر لما طال فى عيشه الأسر
. . . .

إلى آخر القصيدة ، وهى طويلة وكلها من هذا النسج .

٢ — إن تطور القصيدة على هذا النحو الذى أصفه كان يجرى بعيداً عن متناول قدرتى فى ناحية بواعثه ودواعيه . أما من ناحية السيطرة فى توجيه هذا التطور فإنى كنت أمارس « عمليته » وفق مشيئتى ورغبتى .

٣ — لا عادة لى أمارسها ساعة الكتابة إلا انتحاء المكان الخالى والسكون الشامل حتى لا أحس غير نأمة نفسى ، بل المكان الخالى والسكون الشامل طالما أوحيا إلىّ فنوناً من القول لم يتيسر لى مثلها . وقد تتيقظ الشاعرية عندى فى الأماكن التى تكون فيها حركة وأصوات . لذلك ترانى فى هذه الحالة أسرع فى البحث عن مكان بعيد عن الحركة والجلبة لأنظم قصيدتى تحت تأثير تلك الانطباعات أو الانفعالات قبل أن تفتر النفس وتضيع الفرصة .

أما أشياء أخرى غير هذا — على نحو ما جاء فى السؤال — فلست أعرفها .

٤ — كيف لا يشعر الشاعر الذى لا يصدر كلامه إلا من وحى إحساسه وهياج نفسه وفيض قريحته بوجود صلة بين أحداث حياته الواقعية وبين ما يرد فى قصائده من أحداث وصور ؟

أنا أشعر أقوى الشعور بوجود هذه الصلة بين حياتى وبين قصائدى ، ومن هنا سميت ديوانى الأول (ظلال الأيام) وديوانى الثانى (وراء حسك الحديد) لأننى نظمته خلال السنوات الثلاث التى قضيتها معتقلا فى معتقلات الفاو والعمارة وسامراء من ٢٨ / ١٠ / ١٩٤١ إلى ٢٧ / ٨ / ١٩٤٤ م ، إشارة إلى هذا المعنى .

أما توضيح ذلك إذا شئت ، فخذه — غير مأمور — من التمهيد الذى أوجزت به منحاى فى قول الشعر وصلة شعرى بحياتى الواقعية وانطباعاتها وانفعالاتها .

٥ — أنا فى عمل الشعر أجرى مع تيار العاطفة التى تستولى على ، والحالة التى توحى إلى القول ، فأبدأ بالمطلع ، وأسلسل الكلام قلما أقدم أو أؤخر ، لا أفكر إلا فى اطراد الشعور وانسجامه واستيفاء المعانى والأخيلة فى نسق آخذ بعضه برقاب البعض . أما نهاية القصيدة ، فأكاد أراها واضحة قبل أن أبلغها ، وأنهى القصيدة فعلا حيث كنت أقدر لها ، وقلما أفعل غير ذلك » .

(ح) إجابة الشاعر رضا صافى :

« تسألنى عن أمور تتعلق بشعرى ، وخصوصاً عن الصلة بين أحداث حياتى الواقعية وبين ما يرد فى قصائدى من أحداث وصور ، ولا تسألنى من أنا ، ولا ما هى أحداث حياتى الواقعية . أفليس من الخير أن أعرفك بنفسى أولا ، ثم أجيبك على أسئلتك أخيراً ، لتكون نتائج دراستك (لنموذج) من الشعراء صحيحة ودقيقة . . . .

١ — أنا الآن فى الحادية والأربعين من عمرى ، وقد ولدت فى أسرة عرفت بالعلم والصلاح فى حمص ، وشهدت دروس الفقه والحديث واللغة تعقد فى دارنا ولما أجاوز السابعة من عمرى ، وما أتممتها واستقبلت الثامنة حتى اندلعت

نيران الحرب العالمية الأولى . وكان والدى من مجندى الدفعة الأولى فيها ففارقته ولم أره بعد ذلك إذ مات في الأسر بعيد انتهاء تلك الحرب . وكان لى أخ فى سن الفطام مات بعد أشهر من فراق والدى ، وكانت أمى حاملا فولدت أخا لى سمته باسم الذى مات ولم ترضعه إلا أياماً وماتت وأنا فى عتبة التاسعة من العمر وتبعها ابنها الرضيع بعد قليل وكان لى جد شيخ أصبح يرى الدنيا كلها بين ثوبى فقد أصبحت وحيد ابنه الغائب الوحيد ، فوفر لى كل أسباب الهناء والسلوى ، على قلة ذات يده بل وفقره ، ورعانى حتى أتممت الثانية عشرة من عمرى ومات فأصبحت ، وحيداً حقًّا ، وكفلنى قريب لى كفالة طعام ، ليس غير ، ولا أكذبك إذا قلت لك إن عطف جدى جعلنى لا أشعر بصغار اليتم أو ضعة اليتيم ، فلما مات كنت أتوهمنى رجلا كامل الرجولة ولا أنظر لكبار أسرتى إلا نظرة الند للند ، ولكنى كثيراً ما كنت أشعر بوحشة الوحدة إذا ما خلوت بنفسى ، وكثيراً ما كنت أجدنى بحاجة إلى عطف الأب وحنان الأم وخصوصاً إذا مرضت أو أصابنى ضيق ، وأحسب أن أثراً من ذلك ما يزال يلازمنى حتى الآن . على أننى فى حياتى العامة ما كنت إلا ضاحكاً مرحاً طروباً ، وإخوانى ما يزالون يذكرون عهدى ذاك الذى قضى عليه صممى وحده دون كل المصائب والأرزاء .

٢ ـــ تعلمت القراءة (القرآن) والكتابة فى الكتاب ، ثم انتسبت إلى مدرسة نظامية وتدرجت فى صفوفها حتى أشرفت على نهاية الدراسة الابتدائية ، لم أكن كثير التعلق بالمدرسة ، فطالما فررت منها ، وقبيل وفاة جدى تركتها نهائيًّا وعملت فى مهنة يدوية ، لا عن حاجة فقد كان جدى يكفينى كل حاجة كما أسلفت ، ولكن عن نفور من المدرسة وميل إلى الصنعة . فلما مات جدى أصبح العمل ضرورة لى فسلخت خمس سنوات متنقلا بين مختلف المهن مدخراً بعض دخلى منه ، حتى إذا بلغت الثامنة عشرة حننت إلى الدراسة ، فقد تخرج بعض أقاربى من المدرسة وأصبحوا موظفين ، فاستأنفت دراستى مراوحاً بينها وبين العمل ، أنفق فى سبيل هذه ما أدخره من ذاك حتى أتممت دراستى المتوسطة وكانت سنى قد أصبحت عشرين ، فألفيتنى مكرهاً على الكسب

لما كنت أشعر به من غضاضة لبقائى على مائدة كافلى . فلجأت إلى الوظائف وكان أقربها منالا منى وظائف التعليم فعينت معلماً فى قرية نائية من قرى حمص ثم نقلت إلى إحدى مدارس المدينة ثم إلى وظيفة كتابية فى إدارة معارف المحافظة حيث أنا الآن . وكنت خلال انقطاعى عن الدراسة وانصرافى إلى العمل فى المهن ، أتردد على حلقات الدروس فى المساجد حيث درست العربية نحوها وصرفها وشيئاً من البلاغة ، كما أننى خلال عملى فى الوظيفة درست منهاج التعليم الثانوى وحصلت على شهادة البكالوريا بقسميها الأول الأدبى والثانى الفلسفى .

٣ ـــ خلال الحرب الكونية الأولى شهدت بعض آثار ظلم الترك وعسفهم ، ورأيت المشانق التى نصبوها فى بلدى للفارين من الجندية ، وحدثت عن أمثالها مما نصب فى دمشق لزعماء العرب وفيهم اثنان من بلدى ، ثم شهدت الانقلاب الذى عقب تلك الحرب ، وقيام ملك عربى فى الشام ، ثم انهيار ذلك الملك وطغيان الاستعمار الفرنسى ، فكانت رواسب كل ذلك فى نفسى كرهاً جامحاً لكل ما هو أجنبى ، وإيماناً صادقاً بمجد الأمة العربية ، وعقيدة راسخة فى أن بنيان مجد العرب الحديث يجب أن يقوم على دعائم مجدهم القديم ، وأن كل تبعية لأية دولة من الدول الأجنبية باسم المبادئ السياسية أو المذاهب الاجتماعية ، نتيجتها القضاء على العرب والفناء فى غمار تلك الدول التى تتستر بأردية المبادئ الإنسانية ، وتختفى تحتها أفظع أنواع الحقد وأقسى أساليب الاستعباد والاستعمار .

٤ ـــ لما بلغت السادسة والعشرين من عمرى أصبت بصمم صب على صبا ، وكأنما كان للفجاءة أثرها فاستولى على اليأس ، وتلقيته بعزم خائر ونفس جزوع ، فقضى على طموحى فى كل ميدان ، فحيثما تطلعت نفسى يعترضها الصمم ، فتملكنى ذلك ولم يفدنى بعده التجلد ، ولا أجدانى صدق العزيمة ، فأنا من صممى فى قيد أشعر بثقله وأفكر بتحطيمه ولكن يدى مغلولتان منذ المفاجأة الأولى ، وأحسب أن غلهما لن يحطمه غير الموت .

٥ ـــ هل من الضرورى أن يتحدث كل شاعر عن الحب ؟ إذا لم يكن

من ذلك بد فأنا أقول إنني لم أعرف الحب ، ذلك الحب الذى أقرأه فى شعر المحبين وقصص الروائيين ، ولن أخدع نفسى بحادث وقع لى أثناء الطفولة فذلك من عبثها . على أنى أحببت دون شك ، لقد أحببت زوجى أم ولدى ، فهى قريبتى وابنة كافلى ، درجت وإياها فى بيت واحد ، وكانت رفيقتى فى الكتاب ، بل كنت حاميها ، وأقول هذه الكلمة وأنا أشعر بكل ما فيها من قوة الحياة ، بل أكاد أرانى وإياها فى الكتاب الذى كنت عرّيفه . . . . وقد اتخذت لى ولها مجلساً منعزلا عن رفاقنا لا يدنو منه أحد ولا تجرؤ عين أن تمتد إليه ، وقد كانت خطيبتى منذ ولدت ، وانتهينا إلى الزواج دون أن يحدث أى حادث من حوادث القصص والروايات . وعلى ذلك فإن حبى لم يكن من ذلك النوع الروائى العنيف ، بل هو هادئ مطمئن موفق .

٦ — والآن تستطيع أن تكون فكرة صحيحة عنى ، وأن تلتمس بنفسك مبلغ الصلة بين أحداث حياتى الواقعية وبين شعرى ، فأنا وحيد ما أزال أحن إلى ملاعب طفولتى ، قبل اليتم فى أحضان الوالدين ، وبعده فى كنف ذلك الجد الرحيم ، كما أحن إلى صبا ضاحك ، رغم اليتم ، وشباب متحفز قضى على كل آمالهما صمم نالنى مبكراً ، وأخذنى على غفلة ، وأنا صادق الحب لأمتى العربية مخلص الهوى لرجالها العاملين ، كاره لكل أجنبى مبغض لكل من يتابعه من أمتى ، وأنا محدود الثقافة ، فهى من الوجهة النظامية لا تزيد على الدراسة الثانوية ، وأنا بعد ذلك شديد الشعور بنقصى الناجم عن صممى ، شديد الاستخذاء لهذه العاهة ، ولعل معرفتك بكل هذا تسهل عليك سبيل القناعة بما سأحدثك به عن شعرى .

وهل يعنيك ، قبل أن أنهى الحديث عن نفسى ، أن تعلم متى قلت الشعر ؟ فإذا كان الشعر هو النظم واستقامة الوزن فقد رصفت كلمات زعمتها شعراً وأنا ابن ثلاثة عشر عاماً ، واستقام لى الوزن (مع العلم أنى لا أجيد العروض حتى الآن) ولما أتم السادسة عشرة فقد نظمت فى العام ١٩٢٣ « مطرّزة » باسم الملك حسين الهاشمى حين ظهور الدعوة لمبايعته بالخلافة ،

ونشرتها لى جريدة كانت تصدر فى حمص باسم « فتى الشرق » وكنت أعمل فيها موزعاً وعاملا فى المطبعة . . . .

أما الشعر الذى هو فيض من إلهام وقبس من نور ، فإنى لم أقله بعد ، وكم فى النفس من قصائد ما أحسب أنها ستمر باللهاة وتنطلق من اللسان .

وبعد، فإن آخر ما نظمت قصيدة ألقيتها فى حفلة أقامها الميتم الإسلامى بحمص . . . . والحفلة بوضعها وموضوعها ذات علاقة بمكونات شخصيتى ، فهى حفلة شاى ، قبل كل شىء ، تمتاز من الحفلات الخطابية باختلاط القائمين بها بالشخص أو الأشخاص المقامة على شرفهم ، وأنا واحد من القائمين بصفتى عضواً فى الجمعية التى تدير الميتم ، غير أن صممى يحول بينى وبين هذا الاختلاط ، فهذه ناحية سلبية كانت جديرة أن تصرفنى عن الاشتراك بالحفلة كما صرفنى ذلك عن الاشتراك بغيرها من الحفلات .

ولكن موضوع الحفلة تكريم رجال وطنيين صادقين ، مؤمنين بقوميتهم مخلصين لعروبتهم . . . . وأنا امرؤ أدين بالقومية العربية ، وأعتبر الأديان طرق وصول إلى الخالق مهما اختلفت فإنها منتهية إلى هدف واحد . ولقد سبق لى أن اشتركت فى حفلة إزاحة الستار عن تمثال لأحد مطارنة حمص الذى كان يدعو إلى التآخى والاتحاد بين أبناء طائفتى الوطن . . . . وإذن ففى هذه الحفلة تجنى ثمار اتحاد دعوت إليه منذ ثمانية عشر عاماً وما انفككت أدعو إليه ، وهذه ناحية إيجابية تغرينى بل هى ترغمنى على الاشتراك بالحفلة إرغاماً مهما كانت الموانع .

والحفلة تقام فى الميتم الإسلامى الذى أتشرف بالاشتراك بإدارته والإشراف عليه ، وسببها الأول تبرع المحتفى بهم للأيتام وحدبهم عليهم ، وأنا بصفتى عضواً فى لجنة الميتم مرغم على القيام بالواجب نحو المحسنين إليه وليس يجمل بى الفرار من هذا الواجب ، وهذه ناحية أخرى إيجابية تحملنى على الاشتراك بالحفلة مهما كانت الموانع . إذن فلأجرب نظم قصيدة تلقى فى هذه الحفلة .

وجلست للنظم ، ولم أكن قد فكرت بمنهج خاص للقصيدة ، أو وضعت

لها مخططاً ، وذلك شأنى فى كل ما أنظم . وحينما أحاول ترتيب الخطة أو وضع المخطط لا أستطيع تحقيق ما رتبت ولا تنفيذ ما رسمت ، بل يجمح بى القول فإذا أنا أنظم شيئاً لم أكن قد فكرت به قبل مجلسى للكتابة . وهذا ما كان فى قصيدتى الأخيرة ، فإن أولى الخاطرات التى خطرت لى عند شروعى بالنظم هى الفكرة التى أصبحت تلف حياتى كلها بردائها ، وهى أنى بسبب صممى أصبحت فى عزلة تامة عن البشر ، ولم يبق بوسعى أن أشاركهم أعمالهم أو أجاريهم فى أحاسيسهم وشعورهم، وتعاورتنى الفكر الثلاثة التى ذكرتها آنفاً فكان صممى يلح علىّ بالامتناع عن النظم والفرار من الحفلة ، وكانت فكرة الألفة والاتحاد بين النصارى والمسلمين تلح علىّ بالنظم مستمدة العون من فكرة كونى عضواً فى لجنة الميتم . وبين اصطراع هذه الفكر (ولا استعارة فى هذا التعبير) قلت لنفسى :

وعينيك لولا المجد ما قمت شادياً ... فلا تنكرى شـدوى وهاتى ربابيا

فكان هذا البيت إشارة ظفر الفكرة الإيجابية ورحت أكتب حتى بلغت قولى :

له الله منى ، بل لى الله مـن أسى ... تعجـل لى البلـوى فأقصرت آسيا

عندئذ كنت قد بلغت حالا حجب عنى كل ما حولى ، ولا مبالغة ولا تعميم ، وكنت أشعر بوحدتى وعزلتى عن الناس شعوراً صارخاً ، وارتسم أمام ناظرى هذا الكون المفعم بالمغريات التى أراها ولا أجرؤ على مداناتها ، وأشتهيها بنهم ، وأكف يدى عنها ، لأن فكرة الصمم توهمنى أننى لا أملك الآلة التى أستطيع بها مباشرة ما أريد . فأجهشت بالبكاء فى هدأة الليل ، وعلا نشيجى حتى أصبح نحيباً ، وفى هذه العاصفة العاطفية كتبت ، والدموع تتساقط على الأوراق :

رددت فمى عن منهـل ليس دونه ... شفاء لقلبى أو دواء لدائيـا

وكفت يدى عن سـائغ من شرابها ... عياء ، فمن لى أن أسيـغ شرابيا

ومن لى بما يرضى ابن جنبى وهمـه ... تجاوز طوقى بعـد ما بت عانيا

وهنا شعرت أن المطلع انتهى (والمطلع عندى هو المقطع الأول بل الفكرة الأولى من القصيدة ، لا البيت الأول منها كما هو الشائع المألوف) . ولكن بكائى لم ينقطع ، وأخذت صور حياتى تمر أمام ناظرى راجعة القهقرى ، فألفيتنى وحيداً فى فراشى ليتمى ، وشعرت بقشعريرة البرد تنتاش عظامى ، وكان نظمى القصيدة على أثر انقضاء عيد الأضحى، فانتقل خيالى إلى أيام العيد فى صباى ، وانتبهت فى هذه اللحظة إلى أمر لم أكن أنتبه إليه عند وقوعه ، فقد رأيتنى أسير فى مباهج العيد ولا من يمسك يدى ، بينما جميع الأطفال حولى يتعلقون بأذيال أبائهم ، أو يدرجون تحت أعينهم ، أو يجرون على آثارهم ، محاطين برعايتهم مغمورين بعطفهم ، واتصل هذا المنظر بالأيتام الذين يضمهم الميتم ، والذين أشاهدهم صباح مساء ، والذين تقام هذه الحفلة بسببهم ، فكتبت :

وقالوا اليتامى ، قلت روحى فـداؤهم : وأهلى ، ولـولا الفقـر ، قلت وماليا

ومضيت فى وصف ما كنت أشاهد عياناً فى حالى تلك ، إلى أن انتهيت من المقطع بقولى :

حنانيك صرف الدهر ما كنت مذنباً أكفراً أنا ما قلت لم كنت جانيا

وهنا انتهى المجلس الأول للنظم فمسحت دموعى وقمت إلى عملى .

هذه آخر عملية إبداع جرت فى قصيدتى الأخيرة ، وصفتها لك بامانة وتجرد ، ولك أن تطالع المقطعين اللذين نتجا عنها (بين النماذج الشعرية التى سأرفقها بهذه الكلمة) وتحكم بما تريد . ولكن ما بالك تسألنى عن آخر عملية إبداع وحسب ، ولا تسألنى عن كل عملية من هذا النوع . بل ما بالك تؤخر سؤالك عن الصلة بين أحداث الحياة والصور الشعرية ، ومكانه هنا فيما أعتقد ، وعلى هذا الأساس سألخص جوابى على الأسئلة الأربعة ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ فأقول :

إن جل شعرى متصل اتصالا وثيقاً بحياتى ، ولن يستلزم هذا أن تكون

حياتى بحوادثها كلها مصورة فى شعرى ، ولكنى حين أحاول النظم فى موضوع ما ، أنظر إليه من خلال نفسى فلا أعدم صلة بينه وبين حياتى أو أفكارى التى هى جزء منى ، فإذا ما خلوت بنفسى استعداداً للنظم ، أكون كما أسلفت غير مقيد بمنهج خاص أو خطة مرسومة ، فإذا ما أردت البدء بالقصيدة انكشفت أمام ناظرى صور حياتى كلها فأنتقل من واحدة لأخرى حتى أبلغ أشدها مساساً بموضوعى فأقف عندها وتشرق ساحتها إشراقاً تامًّا ويتضاءل ما عداها فلا يظهر إلا بمقدار ما يساندها ويتمها كجزء من حياة غير منفصل عن الكل ، فأغرق عندئذ فى الناحية المنيرة وكل عملى أننى أصفها ، وكثيراً ما أشعر أن التعبير يقصر عما أحمل ، بل ما أشاهد ، فأكتفى بما يأتينى عن طبع ولا آخذ من المتكلف إلا ما لا غنى عنه ولا مفر منه لاستكمال الصورة . وللتذكر والتخيل مكان أساسى فى طريقة نظمى ، فكثيراً ما يقترح على نظم أبيات فى حال صادقة من الحزن أو الطرب فلا أستطيع ، على أنى لا أعيا بذلك بعد زوال تلك الحال واستعادة ذكراها ، وحياة صورتها فى مخيلتى وأقول حياة صورتها ، لأنى أحسب أن لا يد لى فى إحياء تلك الصورة ، ولكن كل عملى ينحصر فى مشاهدتها من زاوية نفسى الخاصة ووصفها ، كالمصور الذى يرى المنظر البديع ، فيكون إبداعه الشخصى فى اختيار الزاوية التى ينظر منها إليه ، وفى اصطفاء أرفع ما فى ذلك المنظر من مظاهر الجمال . أما نهاية قصيدتى فلا أراها إلا بعد البدء بالقصيدة والفراغ من مطلعها ، ولذلك سبب هنا محل بسطه .

أسمع وأقرأ أن بعض الشعراء ينظمون الأبيات دون رابطة ثم يأخذون بترتيبها كأنما هى عقد أو سبحة تهيأت لهم حباتها فراحوا يسلكونها فى سمطها كيفما شاءوا ، وربما نظموا البيت الأول منها بعد فراغهم منها كلها . أما أنا فعلى النقيض من ذلك ، لأنى أنظم المطلع ، والمطلع كما أسلفت الفكرة الأولى ، ولا أستطيع أن أخط كلمة واحدة ما لم أبدأ من البيت الأول فيه ، كما لو كنت أبنى بناء لابد فيه من البدء بالأساس ، فإذا ما تم لى المطلع وضح هيكل القصيدة كلها فأشرف على ختامها من مكانى ذاك ، ولم تخطئ معى هذه

الطريقة إلا فى الشاذ النادر . لذلك فالمهم عندى هو المطلع ، وكثيراً ما تحرجت من الارتباط بوعد فى الاشتراك بحفلة من الحفلات أو نظم قصيدة فى موضوع من الموضوعات قبل الاستمهال بضعة أيام ، فإذا واتانى المطلع خلال تلك المهلة اطمأننت للنهاية وارتبطت بالوعد ، وإلا اعتذرت بإصرار ، لقناعتى من عدم تمكنى من النظم ما دام المطلع لم يواتنى .

أما عاداتى ساعة الكتابة فإليك هى :

(١) إن الوقت الوحيد الذى أستطيع فيه البدء بقصيدة ، أى نظم مطلعها ، هو الهزيع الأخير من الليل ، ويظل هذا الوقت هو الأفضل لإتمام القصيدة وإن لم يكن الوقت الوحيد لذلك . فأنهض من فراشى بعد نوم كاف وأتناول فنجاناً أو أكثر من القهوة المحلاة ، وأجلس للنظم . والهدوء متوفر لى بسبب صممى ، أما النور فأفضله ساطعاً على الورق وحده وكابيا على عينى ، وأستعمل لذلك مصباح منضدة أضعه على يسارى وأوجه نوره على القرطاس وأحجبه عن عينى ، وإذا امتد بى مجلس النظم حتى يسفر الصباح عمدت إلى حجب نور النوافذ بإرسال ستائرها ، فإذا ما نظمت المطلع ووضح أمامى هيكل القصيدة كما أسلفت ، كانت همى فى كل أحوالى حتى أنتهى منها ، فترى مسودتها فى جيبى ، وكثيراً ما أكتب أثناء عملى بعض أسطر أو أبيات ضمن إطار الهيكل الذى تمت صورته ، حتى إذا ما عدت لاستئناف مجلس النظم وجد ما كنت كتبته مكانه من القصيدة واستقر فيه .

(٢) لا أكتب إلا بالقلم الرصاص الأسود ، ولا أذكر أنى نظمت بيتاً واحداً فى كل حياتى وأخرجته من الفكر إلى القرطاس بغير هذا القلم ، إلا مرة كنت فيها فى القرية ، ولم أجد فى الليل غير قلم أحمر كنت استعملته لتصحيح وظائف الطلاب فاستعملته للنظم مضطرًّا وأذكر أننى لم أجد وضعى طبيعيًّا تلك الليلة ، وهى عادة لم أتعمدها ولا أذكر لها سبباً .

(٣) لا أستعمل الممحاة فى شطب ما أرى شطبه إلا نادراً ، بل إننى أشطب ما لا يستقيم لى أو ما لا يروقنى بإمرار القلم عليه ، وكثيراً ما أتلهى

بمثل هذه العملية فأخط على ما شطبته خطوطاً كثيرة متعرجة ومستقيمة ، وكنت حينا أتلهى بإثبات توقيعى مرات كثيرة على ما شطبت؛ ولكنى أهملت هذه العادة منذ عهد بعيد ، ولم أتعمدها أولا ولا تعمدت إهمالها أخيراً .

(٤) من عادتى أننى إذا فرغت من نظم مقطع المطلع أنسخه (أبيضه) على ورقة مستقلة بنفس القلم ، ثم أضيف إليه مقاطع القصيدة واحداً بعد آخر عند الانتهاء من كل منها ، ولذلك تجد أمامى كومة من الورق للتسويد وورقة واحدة أثبت فيها ما تم نظمه

(٥) يغلب على أن أنظم المقطع فى نفس واحد ، فإذا ما توقفت عند بعض أبياته رجعت إلى القصيدة من أولها أقرأها بصوت مرتفع وبلهجة إلقاء مستقيمة ، حتى أصل إلى حيث وقفت وغالباً ما يأتينى البيت الذى وقفت عنده وإلا أعدت القراءة ، بعد التلهى الوقتى قليلا ، فيأتينى البيت الذى أريد ، وهناك أحوال شاذة وإنما هذا شأنى على العموم .

على أنه عند الفراغ من مقطع والبدء بآخر لابد لى من تلاوة ما قد نظمت أولا بالطريقة السابقة أكثر من مرة ليتم لى البدء بالمقطع الجديد، فإذا ما نظمت البيت الأول منه عدت إلى تلاوة المقطع المتقدم عليه وتلاوته على أثره لأتذوق مبلغ الترابط بينهما فإذا استقام سرت فى إتمام المقطع وإلا عدلت عنه إلى ما أطمئن لتمام الترابط بينه وبين ما قبله . وإنى لأهمل كثيراً من الأبيات التى لا تروقنى ، بل ولكم أهملت قصائد بعد أن قطعت فى نظمها شوطاً غير قصير حين يأتينى ما هو خير منها فى نظرى ، فأبدأ به وأدع ما أكون قد تعبت بنظمه غير آسف عليه .

(٦) بعد الانتهاء من نظم القصيدة أعيد النظر فيها فأستبدل ببعض كلماتها كلمات غيرها وأحياناً أنقل بيتاً من مكان لآخر فى نفس مقطعه ، وهذا يجرى على النسخة الموحدة ، فإذا تم ذلك نسختها نهائيًّا ، بقلم الحبر الأسود أو بواسطة الآلة الكاتبة ، استعداداً لإلقائها أو نشرها ، فإذا ما ألقيت أو نشرت انبت ما بينى وبينها ، ولم يبق لى أى حق باستبدال أية كلمة منها ، وكثيراً ما تحضر فىّ كلمات أو أبيات بكاملها بعد إلقاء القصيدة أو نشرها ،

فلا أستجيب لها البتة ، وأدع قصيدتى كما ألقيت أو كما نشرت .

(٧) وأخيراً فإنى كثير التدخين أثناء النظم حتى لأستطيع أن أقول إننى أشعل لفافة التبغ من أختها دون أن أكون مبالغاً فى هذا القول .

وختاماً ، هل استطعت أن أجيب على أسئلتك ضمن شروطها ، أما أنا فمطمئن إلى أننى ذكرت واقعى ، مكشوفاً دون أى تنميق أو تعميم ، ولكنى لا أضمن أن يرضيك أو يفيدك ، فأهمله كله إذا شئت ، أو خذ منه ما راق أو أفاد وصرح باسمى أو اكتمه فليست لى أية ملاحظة على ذلك .

(د) إجابة الشاعر محمد مجذوب :

(١) أول قصيدة لى هى « تأوهات » نظمتها قبل بضعة أيام ، وموضوعها كما يدل عنوانها وجدانى صرف ، قصدت به إلى التعبير عن أهم الخطوات التى تستغرق نفسى فى حياة مشحونة بالكبرياء والألم والحرمان. وهى خطرات قديمة أحسها كل يوم وتكاد تغلب على كل ما أنظم من الشعر منذ أكثر من خمسة عشر عاماً . فهى إذاً لم تنبثق بصورة مفاجئة وقت التأليف ، بل تمخضت بها النفس طويلا ، فكانت مضغة ثم علقة ثم جنيناً ، حتى إذا جاء ميقات وضعها كانت مخلوقاً سوياً .

وأريد بهذا التعبير أن موضوع القصيدة لم يأت ارتجالاً وإنما عاش قبل التأليف حياة متطورة منفعلة بمختلف المؤثرات النفسية التى تتصل به من قريب أو بعيد ، ولا شك أن بدء هذه الخطرات لم يكن مساوياً لشكلها الأخير بل كان للحوادث والانفعال بها أثره الكبير فى إنضاجها والصيرورة بها إلى هذه النهاية .

(٢) أحسبنى أجبت على بعض هذا السؤال فيما تقدم ، ولزيادة الإيضاح أقول : إن عملية التطور والتغير فى حياة هذا الوليد كانت خارجة من متناول إرادتى تماماً ، وكل ما أذكره هو أننى كنت أشعر بوجود هذا الجنين يمضى فى تكونه طى النفس ويزداد شعورى به كلما صدمنى من وقائع

الحياة ما يبعث على التأثير وإن كنت لا أذكر أنني توقعت أو صممت أثناء ذلك على ضرورة أن أضع هذا المولود بعينه يوماً ما .

(٣) هناك أحوال – لا عادات ثابتة – ترافق عملية التأليف ، فلابد من جو خاص يساعد على الاستغراق فى روح الموضوع كالعزلة – ولا أعنى بها الانقطاع عن رؤية الناس بل الانقطاع عن مشاركتهم فقط – وقلما أستطيع الاعتزال للنظم فى حجرة خاصة بل أنا أقوم بذلك فى المقهى وعلى المائدة وفى السيارة وقلما يشغلنى عن ذلك ضجيج الناس وحركتهم بشرط ألا أضطر لمشاركتهم فى هذا لأن أقل شىء من المشاركة يقتضى إعمال الوعى ، وهذا بطبيعته يصرف النفس عن التصور واستحضار التعابير الملائمة لإخراجه .

وعلى ذكر التصور والتعابير أود أن ألفت نظركم إلى شىء هام أغفلتموه فى غضون الأسئلة : ذلك أن هناك فرقاً بين كلا العنصرين : الصورة الشعرية والعبارة الكلامية التى تعرفها ، فالشعر كما أحسه ، صورة نفسية من المجردات تتكون ، كما أسلفت من مختلف الانفعالات بالحوادث الخارجية فتؤدى إلى حصول « حالة » لا أدرى ماذا يجب أن أسميها ، فكرة ، خيال ، نشوة ، غمرة ، موجة . وأرى تسميتها « موجة » أقرب تعريف لهذه الحالة ، فهى موجة تتحرك فى أعماق النفس ثم تتقلص ثم تتحرك حتى إذا حان إظهارها إلى خارج كانت فى حالة امتداد سائر القوى الغامضة فى صميم الشاعر ، وهى حتى فى أثناء ذلك تظل « شيئاً مبهماً » لا صلة له باللفظ وإنما هى « محاولة » يقوم بها الشاعر لاختيار الوسائل اللغوية الصالحة للإشارة إلى هذا الشىء المبهم إشارة فحسب ، ولكنه مع ذلك لا يجد لديه الحرية الكافية فى هذا الاختيار ، نقد يستهويه من الكلمة النغم أو الحروف أو الانسجام مع الكلمات الأخرى فينساق إلى استخدامها ، ويلوح لى أن لهذه المحاولات اللفظية صلة ما بروح الموجة كالصلة التى بين الصورة والمرآة ؛ إذ كلما كانت المرآة أكثر صفاء وانتظاماً كانت الصورة أشد بروزاً ودلالة عليها .

وهكذا القول فى بحر القصيدة وقافيتها فقد أصبحت مقتنعاً بأن اختيارهما

إنما يرجع إلى عمل الموجة نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر ، وأقول « أكثر » لأن الشاعر قد يستطيع أحياناً التدخل لإحداث بعض التوجيه فى هذه الناحية .

أما القلم والحبر فلعل لهما علاقة ما فى عملية التأليف ولكنها علاقة محدودة بالنسبة إلىّ ، فأنا أفضل أن أستبقى المنظوم فى ذاكرتى حتى يبلغ حدّاً أخاف معه النسيان فأكتبه كيفما اتفق ، على أننى أفضل أن تكون الكتابة بالحبر ويقلم مرن لا يحرن —إذ كثيراً ما يهيجنى حران القلم أو جفاف الحبر — كما أننى أفضل أن يتاح لى الخلو للنظم فى مكان نظيف أنيق مشرف على بعض مشاهد الطبيعة وخاصة البحر فى مختلف حالاته .

(٤) مما تقدم يتبين لكم شدة الصلة بين شعرى ووقائع حياتى ، فليس شعرى فى ذاته إلا تعبيراً عن هذه الوقائع دون تصرف — على الغالب — أما مأتى هذه الصورة والأحداث فأعرف بعضه وأجهل بعضه ، وكل ما أعرفه من ذلك هو أن ثمة حوادث تترك أثرها فى نفسى بحالة استعدادها للتلقى فتختزن النفس هذه الآثار وتمضى هذه فى تفاعلها كلما وجدت مناسبة لذلك ، ولهذا كثيراً ما أرانى مدفوعاً إلى النظم لتصوير حالات لا وجود لها فى الحاضر ولكنها موجودة فى النفس ومختمرة هناك من قبل ، وهذا لا يمنع من حدوث حالات استثنائية يكون بها التلقى والنظم معاً ، ولكنها فى الغالب لا تستطيع التملص من آثار الرصيد المخزون .

(٥) لا أذكر أننى قدرت نهاية بعينها لقصيدة ما قبل الوصول إلى تلك النهاية ، بل على العكس كثيراً ما أحسب الموضوع العارض للنظم محدوداً لا يتجاوز بضعة الأبيات ، فما أكاد أمضى فيه حتى أراه يتسع ويتسع وأنا ماض وراءه باضطرار استكمالا لأمر لابد منه .

أما كيف أعرف نهاية القصيدة فذلك من عمل الموجة نفسها أيضاً ، فهى من هذا القبيل كموجة اليم تماماً ، تتقدم فى طريقها باستمرار فتمر خلال ذلك بأطوارها المختلفة حتى تبلغ الشاطئ فتنكسر على أقدامه ، وكما أن الموجة

تتنوع أجزاؤها أثناء مرورها على سطح الماء بدافع التيار كذلك موجة النفس الشاعرة ، تندفع بقوة تيارها الباعث فتتابع صورها المختلفة حتى تنتهى إلى قرارها الأخير الذى يؤلف النهاية . وعبثاً يريد الشاعر أن يرتجل نهاية لموجته إلا إذا شاء أن يجعل من وليده مسيخاً ناقصاً تدرك تشويهه العين النفاذة من أول نظرة .

وبعد فهذه ملاحظات جهدت أن أعرض فيها خلاصة إدراكاتى الشخصية لهذه الشئون المسئول عنها ، وقد تتفق مع إدراكات الآخرين من الشعراء أو تخالفها ، ولكنها على كل حال شئون صحيحة بالنسبة إلى نفسى كما علمت ولعلها مؤدية بعض ما ترجون من الفائدة فى هذا الموضوع العميق الدقيق[١] .

(و) إجابة الشاعر محمد الأسمر [٢] :

الذى أراه أن الشعر لا يستقيم أمره للشاعر إلا إذا كملت أدواته لديه ، ومن أهم هذه الأدوات الشعور الصادق ، والقدرة على صياغة هذا الشعور فى الألفاظ المتخيرة .

وحال الشاعر فى معاناته للشعر أشبه الأشياء بحال التى تلد ، فمعانى الشاعر وصياغته اللفظية التى تتمخض عنها انفعالاته النفسية أبياتاً من الشعر ليست فى الحقيقة إلا ميلاد لبنات أفكار الشاعر ، ولعل هذا هو السبب الأكبر لتعصب الشاعر لشعره ، وحبه إياه ، أيا كان هذا الشعر ، كما هو شأن الأم والوالد مع أولاده .

يظن بعض الناس أن الشعراء لا يعانون فى صياغة الشعر ما يرهقهم ، وقد أخبرنى بعض إخوانى أنهم لا يجدون فى صياغتهم لما ينظمون أى عناء أما أنا فأجد من ذلك الشيء الكثير حتى لأحاول أحياناً اقتضاب القصيدة والخلاص منها لشدة ما أعانيه من الانفعالات بسببها ، فأجدها ممسكة

(١) نشرت هذه الإجابة بمجلة « الأديب اللبنانية » — ديسمبر ١٩٤٧ .

(٢) نشرت إجابة هذا الشاعر على صفحات « البلاغ » فى ٢٠ ديسمبر ١٩٤٧ .

بتلابيبي ، متشبثة بي ، كأنها أمواج قوية تجذبني إلى داخل بحر أود الخروج منه فلا أستطيع ، ولا تزال هذه الأمواج تتلاعب بي حتى تقذف بي إلى الساحل ، ومعنى ذلك أنني فرغت من القصيدة أو بعبارة أقرب إلى الحقيقة أن القصيدة فرغت مني .

وإني في أول نظمي للقصيدة أجدني مسوقاً إلى نظمها بشعور خفي ليس فيه ما يرهق أعصابي ، ثم يأخذني التيار الجارف فيربد وجهي ، وأظل ذابل البصر غائباً بعض الغياب عما حولي ، وأحياناً أذرع الغرفة التي أنا بها ، أو المكان الذي أنا فيه ذهاباً وإياباً مهمهماً ، ومشيراً بيدي ، محرقاً من السجائر ما شاء الله أن أحرق ، وفي هذه الحالة أعني حالة الانفعال الشعري إذا جاء الليل ونمت كان نومي متقطعاً ، أغفو الإغفاءة ثم أقوم ناهضاً إلى القلم والقرطاس لأن معنى من المعاني تمت صياغته بيتاً من الأبيات .

وإنه ليخيل إلى أن مخي في أول عمل القصيدة إنما هو ساعة أملؤها وهو بعد ذلك يؤدي عمله بنفسه ، ولا سلطان لي عليه كما تؤدي الساعة عملها بعد ملئها . .

وطالما خيل إلى أثناء عمل القصيدة أن قلبي موقد ملتهب ، وأن رأسي فوقه إنما هو أنبيق به أشياء كثيرة تتبخر فوق هذا الموقد ثم تتقاطر شعراً .

وإنه ليخيل إليّ أحياناً أن المعاني حينما تجول برأسي أنها هي نفسها التي تبحث عن ألفاظها اللائقة لها كأنها أسراب طائرة ، كل طائر منها يبحث عن وكره ، فإذا وجده نزل به مستقراً مطمئناً ، وإن لم يجده ظل شارداً حتى يهتدي إليه ، فإن نزل بلفظ غير لفظه الجدير به حل فيه مضطرباً قلقاً كما ينزل الطائر بغير وكره ، ثم غادره محلقاً برأسي جائلا هنا وهنالك باحثاً عن لفظه ، وأنا في كل ذلك كأنني شخص غريب يشاهد وينظر لا الشاعر الذي يصوغ وينظم .

ولقد أفرغ من القصيدة أو تفرغ هي مني فأقرؤها بعد ذلك وأعجب لما بها وكيف تمت صياغتها حتى كأنني لست بصاحبها الذي نظمها .

وإن السعادة الكبيرة التى يشعر بها الشاعر بعد فراغه من نظم قصيدته هى وحدها التى تنسيه ما عاناه فى نظمها ، كالسعادة التى تجدها الأم بعد أن تلد مولودها وإن عانت فى وضعه ما عانت .

هذا على أن من الشعر ما يواتى فى بعض الأوقات من غير إجهاد نفس فأفرغ منه وكأنما كنت أحلم حلماً هادئاً جميلا ، والذى مر علىّ من هذا قليل ، وأكثر شعرى لاقيت فى نظمه ما كنت أشعر معه أنى أحترق كما تحترق الشمعة .

طلب منى فى يوم من الأيام أن أصنع قصيدة لبنك مصر ، فأخذت فى إعدادها وجاء فى أولها :

تلك المــآثر هل عرفت رحابها	من قبل ذلك ، أو شهدت قبابها
مدت بأيد لــو يمــد لباعها	مدت إلى أقصى المنى أسبابها
أيد كأن الــكمياء وسرهــا	حلت بها ، أو لابست أعصابها
فتكاد لو لمست تــراب مدينة	جعلت من الذهب النضار ترابها

إلى أن قلت مقارناً بين رجال بنك مصر ، وبين الفراعين ، مقارنة شعرية معناها أن ما شاده رجال بنك مصر قد يكون أجدى مما بناه الفراعين وذلك فى الأبيات الآتية :

لو أن (خوفو) اليوم حاضر ما بنت	أيديــكم لرأى العــلا وصعابهــا
ليس الذى يبــنى الصخور بأرضه	مثل الذى يبــنى لها آرابهــا
شاد الفــراعين (القبور) وشــدتم	(دور الحياة) ... ...

وهذا البيت الأخير من هذه الأبيات الثلاثة تم معناه على هذا الوضع ، ولكن بناء البيت لم يتم ، فما العمل ؟ أأضع أى كلام ليتم بناء البيت على أى شكل من الأشكال وهو ما لا يليق بشاعر يحترم نفسه وفنه ، أم أترك البيت وأحذفه من القصيدة وأكون فى هذه الحالة كمن يقتل ابناً له كاد يتم تكوينه ؛ نصح لى إخوانى الشعراء بحذف هذا البيت فأبيت ، وبعد خمسة عشر يوماً وأنا فى شغل شاغل من أجل تكملته جاء الله بالفرج ، فبينا أنا بين

النوم واليقظة ظهراً ، قمت من نومى كالثمل أتمايل ذات اليمين وذات الشمال طرباً وأنا أقول مخاطباً رجال بنك مصر :

شاد الفراعين (القبور) وشدتم (دور الحياة) وكنتم أبوابها

جاءنى الأستاذ . . . . عقب إنشادى لهذه القصيدة فى حفلة بنك مصر بأيام ، وقال لى إن « أنطون بك الجميل » يقول إنها خير قصيدة أنشدت فى هذه الحفلة ، فسرنى ذلك وزرت بعدها أنطون بك . واتصلت هذه الزيارات حتى أصبحت أرى فى أنطون بك ملهماً لنفسى فى الكثير من شعرى . والشاعر حينما يصادف ملهماً يصادف خيراً كثيراً فيما يتعلق بشعره . وحالتى النفسية من الملهم هى أن شخصاً ما يثبت فى نفسى أنه يحب شعرى وأنه يفهمه فهم العارف بأسرار الشعر ، فأجد من نفسى انبعاثاً قوياً لأقول شعراً جيداً يطرب له هذا الملهم الذى يحب شعرى والذى يفهم أسرار الشعر ، فهذا الملهم يكون فى كثير من الأحيان سر قوة الشاعر .

وأنطون باشا الجميل ليس الملهم الأول لى ، ولكنه الملهم الثانى ، أما الملهم الأول فقد كان الشيخ " مصطفى عبد الرازق " رحمه الله . . . » .

(ز) إجابة الشاعر عادل الغضبان :

١ ــ القصائد التى يقذفها الخاطر إلى النور نوعان ، نوع هو ابن ساعته أو ابن ليلته ويتمثل فى القصائد التى يجيش بها الخاطر على أثر حادث يهز النفس أو لوحة من جمال تتملى منها العين أو انفعال تدور حركاته فى الفؤاد ويجد له فى شق القلم متنفساً ، وأغلب هذه القصائد تتسم بسمة التدفق وتحمل فى جوانبها صوراً طبيعية لا كلفة فيها ولا تعمل لأن الطبع فيها يكون مشغولا بالإبانة عن الشعور والإحساس دون تلمس نوافر التذويق والتجميل .

ونوع يستعد له الخاطر بعد تفكير ويكون له فسحة فى الوقت لإبراز مكنوناته ، ومثل هذه القصائد تعيش معى ولا يفتأ عقلى الباطن يحاورها . ويداورها ، وربما استقام لى منها المعنى أو المعانى مقيدة فى شطر من بيت

أو فى بيت كامل أو أبيات حتى إذا تفرغت لجميع تلك الشوارد أخذت منها ما يليق بحاجة الهيكل الذى أكون قد رسمته للقصيدة ويتبع هذا الانتقاء فى المعانى انتقاء فى الألفاظ فآخذ منها ما يكون جرسه متساوقاً وتلك المعانى التى تعبر عنها ، بحيث تكون الكأس متساوقة والشراب الذى فيها ، وأغلب هذه القصائد يتمشى فيها التفكير والخيال والعاطفة وينال كل منها قسطه الواجب .

٢ — عندما يفيض الجنان بالبيت فى الشعر وتتسلم زمامه قافية وطيدة الأركان أشعر أن قدرة خفية هى التى تملى علىّ . كذلك عندما أعود إلى الألفاظ والأساليب لأتثبت من مواضعها ، ولى فى ذلك عناية خاصة بموسيقى الألفاظ ورنينها فى السمع .

٣ — قصائد النوع الأول أفرغ منها فى ليلتها يساعدنى على توليدها تدخينى اللفافة وراء اللفافة ، وكلما استقام لى مقطع أو عدة أبيات أعدتها على سمعى بصوت عال فيه شىء من الغناء ، فأرى فى ذلك لذة للسمع وشحذاً للقريحة أما قصائد النوع الثانى فقد أبتدئ بنظمها فى مكتبى وأستأنف نظمها فى ضميرى ، سواء كنت ماشياً أو راكباً ، ولقد يبرز لى معنى من المعانى أو قافية من القوافى ، وأنا أعمل عملا ليس بينه وبين الشعر سبب أو أحدث أحداً حديثاً لا علاقة له بالشعر ، فإن لم أتمكن من تقييد خواطرى فى وريقة أو ظرف رسالة أو على علبة لفافات ، أثبتها فى ضميرى إلى حين ، وكثيراً ما استيقظت من رقادى وأنا أردد آخر بيت نظمته أو أنطق بما يتلوه ، وأحرص فى كل هذا على أن لا أحيد عن الهيكل المرسوم للقصيدة ولى شغف بوحدة القصيدة وتناسق أجزائها وربط كل جزء بآخر ، ولى غرام كذلك باختيار المطالع القوية التى يصل إليها جهدى .

٤ — لا بد من تلك الصلة وهى صلة لا اختيار للشاعر فيها ، فحوادث الحياة الخاصة به توحى إليه بما تهوى ولكل ظرف من ظروف تلك الحياة نتائجه فى شعر الشاعر يأتى إليه ويلهمه من حيث لا يشعر ، وهكذا يكون الشعر صورة النفس .

٥ – النهاية أنا أحددها . وعندما أبتدى فى نظم القصيدة أعرف النحو الذى ستنتهى عليه بل أعرف مدى كل قسم من أقسامها ، وقلما أخطأت فى التقدير .

(ح) إجابة الشاعر أحمد رامى : (استبار) (١)

قرأ الشاعر صيغة السؤال الأول ، وكانت هكذا :

– إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت فى آخر قصيدة لك فالرجا أن تتبع حياتها فى نفسك . هل عاشت فى نفسك صورها وحوادثها كاملة قبل الكتابة أم هل بزغت وقت الكتابة فحسب ؛ قال الشاعر – ماذا تقصد بالكتابة ؟

الباحث – أعنى عندما تجلس لتؤلفها ، فتكتب .

– أنا لا أكتب الشعر أبداً ، بل أغنيه ، أكون فى حجرة منفرداً وغالباً فى جو مظلم بعض الشىء ، وعندئذ أغنيه فى خلوتى هذه وبذلك يظهر الشعر .

– على كل حال أكون قد أخطأت هنا خطأ سببه أننى استلهمت (على غفلة منى) جوى الذى أعيش فيه عادة ، وهو جو التأليف العلمى ، وغالباً ما يكون مصحوباً بالكتابة . على كل حال نستطيع أن نبدل عبارة « تكتب القصيدة » بعبارة تنظم القصيدة .

قال الشاعر : « أنا لا أفهم أن يقال إن القصيدة تبزغ وقت النظم فحسب ، بل على العكس من ذلك إن بعض القصائد تعيش معى فكرتها عدة سنوات قبل أن أنظمها . انظر مثلا : « رق الحبيب وواعدنى يوم » ، إن هذه القصيدة ظلت فى نفسى فكرتها سبع سنوات ، وأخيراً نظمتها عندما حانت فرصة معينة وهو أننى فى لحظة من اللحظات نلت من الفرح ما جعلنى أخاف أن تضيع حياتى ، أخاف أن أفقد هذه الحياة قبل أن أنال قمة هذا الفرح . هنا بالضبط أسرعت لأنظم هذه القصيدة ولأصور فيها أننى نلت

---

(١) interview

سعادة عظمى كنت أنتظرها من زمن :

ولقيتنى طايل م الدنيــا كل اللى أهــواه

بس اللى كان فاضل لى أسعــد بلقــاه

لما خطر دا على فــكرى حــير أمــرى

والقرب سبب تعذيبى . . . .

— فمعنى ذلك أن هناك لحظة معينة تكون بمثابة فرصة لبزوغ أو لظهور هذه الفكرة التى ظلت مختمرة من زمن ؟

— هذا هو الذى يحدث فعلا .

— وإذن فإلى أى حد تتدخل هذه اللحظة ، أو ما يحيط بها من ظروف ؟

— فى الواقع أنه بالنسبة لهذه القصائد التى قضت فكرتها مدة طويلة وهى تختمر فى نفسى ، أقول لك إن هذه اللحظة لا تتدخل فى جوهر الفكرة المختمرة وإنما تتدخل فيما يشبه الهامش . على كل حال يحدث أحياناً أن تبزغ عندى قصيدة وأتجه إلى نظمها فى لحظة سريعة دون أن تسبقها فكرة مختمرة ، وفى هذه الحال تجد أن اللحظة تتحكم فى جوهر القصيدة إلى حد بعيد جداً . ويحدث أحياناً أن أكون بسبيل نظم قصيدة معينة ، وفيما أنا أنظمها إذا بى مثلا أسمع نعيق البوم عندئذ لا يمكن أن أترك هذه اللحظة دون أن أدخلها فى القصيدة بطريقة ما . وقد حدث هذا ذات مرة ، وأدخلت هذه اللحظة فى القصيدة رغم أننى كنت أكتب فى اتجاه معين يغلب عليه الفرح والشعور بالسعادة ، على أن إدخال هذه اللحظة لم يخل أبداً بوحدة القصيدة .

— وهل تكون على وعى بوحدة القصيدة هذه التى تشير إليها ؟

— فعلا أكون على وعى بها وأقصد ألا أحيد عنها . وأنا فى العادة أبدأ القصيدة ببيت أو بعدد ضئيل من الأبيات يركز كل تجربتى ، وبعد ذلك أقصد إلى تخريج كل ما يمكن من التخريجات من هذه التجربة المركزة فى البيت الأول ، أو بعبارة أخرى فى الـ motto . وقد يحدث أحياناً أن تبلغ البداية من التركيز درجة هائلة تمنعنى من أن أكتب أى شىء بعدها . وبذلك

يتعذر على أن أكمل القصيدة فتظل عندى بدايتها فحسب ، وقد حدث لى هذا بالفعل ذات مرة وأظن أنه يحدث لكثير من الشعراء . وأنت تعرف طبعاً أن الإنسان يمكن أن يكتب كثيراً فيقول مثلا إننى قضيت ليلا ساهراً بين آلامى وإن الليل طال جداً وإن كل شىء أمامى شمله الظلام وإن صحبى أحاطوا بى يواسوننى على محنتى وما إلى ذلك . ويستطرد فى هذا السبيل ، ولكن طبعاً أنت تعرف أيضاً أن كل هذه المعانى جمعها بشار فى شطرة واحدة :

« لم يطل ليلى ولكن لم أنم »

من ذلك ترى أننى عندما قلت إن كل شاعر لابد وأن يكون قد عانى مثل ما أعانى إنما قصدت الشاعر بالمعنى الدقيق ، أى the born poet .

ثم قرأ الشاعر بقية السؤال الأول وقال :

— أظنك تفهم أنه فى حالة الفكرة المختمرة التى حدثتك عنها هى تتطور طبعاً ويحدث فيها بعض التغيرات ، لكن مع ذلك أقول لك إن الجوهر لا يصيبه أى تغير . على أن هذا التطور لا يكون واضحاً بالقدر الذى يتضح به التطور الحادث أثناء النظم . فبالنسبة للنظم تجد أن الخاطر يجلب الخاطر والفكرة تجلب الفكرة وإلا لكنا نجارين أو حدادين . فأنا ليس عندى أنموذج معين أصفف له الألفاظ تصفيفاً معيناً ولكن قد تأتى هذه العبارة بعبارة أخرى وقد تأتى هذه الفكرة بفكرة أخرى وعلى كل حال نحن أبناء خواطر وربما اتضح ذلك بشكل بارز جداً فى القصائد التى هى بنت لحظتها والتى لم تسبقها فكرة مختمرة . فى هذه القصائد يكون عندى ميل إلى قول الشعر ولكن ليس عندى فكرة بالذات لأقول فيها ، ومن هنا يكون للخواطر الواردة دور كبير .

ثم قرأ الشاعر السؤال الثانى ، وأجاب :

— إننى فى حالة الفكرة المختمرة أريد كل التغيرات التى تحدث .

ثم قرأ السؤال الثالث ، وأجاب :

— نعم لى عادات ، فمثلا هذا القلم (وأخرج من جيبه قلماً صغيراً)

لا أنظم الشعر إلا وهو معى وبصحبته قطعة من الورق مستطيلة . . . ولابد من أن أنظم فى حجرة خاصة . حجرتى التى يشيع فيها جو حزين ، وأحسن الأوقات التى أنظم فيها هى وقت الغسق وحينما أشعر أننى مستيقظ والناس نيام .

ثم قرأ السؤال الرابع ، وأجاب :

— You must diffuse yourself لابد أن تبث من نفسك ولا يمكن أن أتصور أننى أكتب من غير واقعى . أتعرف أننى على صلة وثيقة بالطبيعة . إننى أعشقها جدًّا ولا أتصور مثلا أن أوجد فى حجرة لا أرى من نافذتها جزءاً من السماء . وأنا ذو إحساس شديد بالطبيعة منذ طفولتى . أذكر أننى فى الثامنة من عمرى وقد كان أبى طبيباً « للخديو عباس حلمى » ذهبنا إلى جزر الأرخبيل الموجودة قرب سواحل تركيا ، تلك الجزر التى ذهب إليها فرجيل وهوميروس ومن إليهما من الشعراء ، وأذكر أننى أحسست بجمالها الطبيعى إحساساً مدهشاً لا يكاد يفارقنى . ولهذا أثره فى شعرى ، فتجد أننى أصور حزنى ببعض مشاهد الطبيعة ، أكون مثلا فى موقف وداع فأتحدث عن أن الشمس تغرب :

لما بعدت عنه قليل حبيت أشوفه قبل الرحيل
بصيت وراى أبكى هواى
لقيت خياله من بين ضلوعى
عمال يغيب
والكون مراية فيها أسايه
والشمس رايحه تبكى معايه
ساعة الغروب

— وهل كنت تعرف أن فرجيل ومن إليه من الشعراء ذهبوا إلى تلك الجزر التى كنت فيها ، أقصد من ذلك طبعاً أن أقول هل كنت فى تلك السن تقرأ الأدب وتهتم بسير الأدباء ؟

— أبداً . كنت صبيًّا . وكنت أجهل هذه الأمور كلها . ولكن هناك

أمثلة أخرى تدلك على كيفية تأثير واقع حياتى فى شعرى . فمثلا أنا يغلب الحزن على شعرى . ولابد أن يكون لموت أبى وأنا صغير السن وابتعاد إخوتى عنى لانشغالهم بالأسفار ومرضى مدة طويلة أثناء هذه الوحدة دون أن أشعر بأن هناك من يسأل عنى ويهتم بى لابد أن يكون لكل هذا تأثيره الذى يبدو بوضوح فى شعرى .

— وهل حدثت هذه الأمور فعلا فى حياتك أم أنها مجرد أمثلة ؟

— بل حدثت فعلا وحدث أن مرضت خمس سنوات متتالية .

ثم قرأ السؤال الخامس ، وأجاب :

— بالنسبة للفكرة المختمرة أكون على وعى بالإطار العام للقصيدة ، وقد كان الشعراء قديماً يكتبون كثيراً ولكن كتابتهم كان يغلب عليها الاصطلاح فتبدأ مثلا بالغزل ثم بعد ذلك بالفخر وهكذا ، ولكنى أقصد شعرنا الحديث شعرى الحاضر ، والواقع أن الشعر لا نهاية له ولكن أظن أن هذا لا يتحقق فى حالة الفكرة المختمرة [١].

انتهت الجلسة الأولى

عقد الباحث جلسة ثانية مع الشاعر . وقد ذكر الشاعر فى هذه الجلسة ملحوظتين على جانب من الأهمية :

(ا) **أنه** يميل أحياناً إلى نظم الشعر دون أن يستطيع تحقيق رغبته هذه ، فإذا هو ينفرد بنفسه ويظل يردد عدة أبيات لشاعر ما ، أو أبيات قالها هو نفسه فى قصيدة سابقة ويظل هكذا « يحنّن نفسه» على حد تعبيره وأخيراً « يحن » وإذا به ينظم الشعر .

(ب) وقال أيضاً إنه إذا بدأ ينظم قصيدة فلابد أن يمضى فيها إلى نهايتها فى نفس الجلسة [٢] .

(١) الجلسة الأولى فى ٢١ سبتمبر ١٩٤٧

(٢) الجلسة الثانية فى ٢٧ ديسمبر ١٩٤٧

وفى جلسة ثالثة أبدى الشاعر ملحوظات أخرى ، فقال :

(ا) يعجبنى جدًّا الصوت المرجّع ، حتى ولو كان الترجيع بدون ألفاظ ، حتى ولو كان المرجع عابر طريق ، فإن هذا الترجيع كثيراً ما يدفعنى إلى أن أغنى وأنشئ شعراً .

(ب) لقد قرأت كثيراً ، كثيراً جدًّا ، قرأت حتى كدت أجن ، كنت أقرأ حتى أصاب بدوار ، ولقد تعلقت تعلقاً شديداً ببايرون ولامرتين وشوقى . لقد كنت أجلس فى قهوة بايرون لمجرد أن اسمها كذلك . لقد أحببت بايرون جدًّا ووقفت عنده طويلا ودفعنى ذلك لأن أقرأ عنه كتباً كثيرة .

(ح) ولقد جن جنونى شغفاً بقراءة رباعيات الخيام ، كنت أريد أن أقرأها بالفارسية ، فدفعنى ذلك إلى الذهاب إلى باريس والبقاء هناك سنتين أدرس فيهما اللغة الفارسية لا لشىء إلا لأنى أريد أن أفوز من ذلك بترجمة الرباعيات إلى العربية . لم أكن أريد أن أتوظف مثلا . . . .

(د) يهمنى طبعاً أن آتى فى شعرى بشىء لم يأت به أحد من قبلى ، لم يأت به أحد قط ، هذا يهمنى جدًّا . ويهمنى كذلك أن أرضى نفسى أولا ، ومع ذلك فقد كنت أنشئ القصيدة فى منتصف الليل ، ولا أتوانى عن إيقاظ البواب لأسمعه إياها .

(ه) ويسرنى جدًّا أن أقرأ شعرى فيبكى من يسمعنى . إن الابتسامة أمرها يسير ، أما الدمع فأمره عسير كل العسر ، إن ألذّ شىء عندى أن أبكى ، أحب البكاء دائماً[1].

تعليق :

انتهت إجابات الشعراء . ولم يبق لدينا سوى إجابة شاعرين مصريين نؤجلها قليلا لأنها أتت مصاحبة للمسودات . ومما هو جدير بالذكر أن عدد الشعراء الذين أجابوا أقل بكثير من عدد الشعراء الذين وجهت إليهم الدعوة للإجابة . ولسمعة التحليل النفسى نصيب كبير فى هذا الموقف .

---

(١) الجلسة الثالثة فى ٢٨ ديسمبر ١٩٤٧

ومع ذلك فقد اتضح فى أكثر من موضع من هذا البحث أننا لا ننهج منهج التحليل النفسى ، ولا نرتضى موقفه . وهذا الاتجاه لدينا واضح فى الطريقة التى وضعنا بها أسئلة الاستخبار ، إذ مما لاشك فيه أن أى سؤال يضعه الباحث ، إنما يضعه على أساس خطة معينة إلى حدما ، ومع أن هذه الخطة لا تكون واضحة فى ذهنه وضوحاً تامًّا ، ومن الخير ألا تكون هكذا واضحة حتى تتيح له أن يخضع لمقتضيات الواقع ويغير من موقفه قليلا أو كثيراً ، مع ذلك فإن هذه الخطة أمر لا شك فيه وإلا لم يكن البحث منهجيًّا منظماً ، وقد أوضحنا من قبل مهمة هذه الخطة فى منهجنا وهو المنهج التجريبى الموجه . وعلى أساس هذه الخطة العامة ، وضعنا أسئلة الاستخبار ، وقد وضعت هذه الأسئلة بالفعل قبل أن يستقر الباحث على رأيه الأخير فى لحظات عملية الإبداع ، وكل ما تهدف إليه هو الكشف بأكبر قدر ممكن من الوضوح عن ديناميات هذه العملية ، خطواتها والعوامل المساهمة فى تحديد هذه الخطوات . ولما كان هدفها هو هذا التوضيح بقدر الإمكان تمهيداً لإيجاد تفسير دينامى لهذه العملية ، فقد رجونا أن يستطرد الشاعر المجيب ما شاء أن يستطرد على أن يكون استطراده داخل نطاق الأسئلة ، ومن ثم فإننا مضطرون أن نغفل بعض أجزاء وردت فى بعض الإجابات خارج هذا النطاق .

ومما لاشك فيه أننا لو كنا نحمل فى أذهاننا خطة أخرى لكان للأسئلة وضع آخر ، فلو أننا مثلا كنا من المخلصين لتعاليم فرويد لوجهنا معظم الأسئلة حول طفولة الفنان ، والأحداث الانفعالية العنيفة التى تعرض لها ، وذكرياته عن أول محاولة لنظم الشعر وما عساه أن يكون قد لقيه من تشجيع أو تأنيب ، ونوع علاقة الشاعر بأسرته ، سواء أسرة الأبوة أم أسرة الزواج ، وبعض أمور فى سلوكه الشخصى ، وتجاربه العاطفية ، هل أحب أم لم يحب ، وهل أحب ووفق أم أحب وأخفق ، وما نصيب الأم فى تحديد هذه النتيجة .... وما إلى ذلك من أسئلة يستطيع أن يتخيلها كل دارس لتعاليم فرويد .

ومن الواضح طبعاً أن الفرويديين لا يوافقون على وضع الأسئلة على النحو

الذى اتبعناه نحن ، لأنها فى رأيهم لا تؤدى إلى نتيجة يمكن الاطمئنان إلى صحتها ، فنحن فى هذه الأسئلة لا نكاد نحسب حساباً للاشعور ، اللهم إلا فى السؤال الثانى ، ويبدو أننا نميل إلى تصديق الشاعر فى كل ما يقول . وتصديق المجيب فى نظر أصحاب التحليل النفسى آخر شىء يمكن أن يقدم الباحث عليه ، لأن هناك على الدوام دوافع قهرية مقنعة تدفع المجيب إلى إخفاء الحقيقة أو تشويهها .

والواقع أن هذه المشكلات لا داعى لإثارتها ، لسبب بسيط ، هو أننا هنا بصدد عدة إجابات لشعراء مختلفين ومتباعدين ، ولم يطلع أحد منهم على إجابة الآخر قبل أن يجيب ، ومع ذلك فإن بين إجاباتهم مواضع اتفاق لا سبيل إلى إنكارها . هذا إلى أننا لن نقف عند حدود هذه الإجابات « الفينوتيبية » ، بل سنتخذ منها وسيلة للنفاذ إلى ديناميات العملية التى نريد الكشف عنها . وبتعبير آخر نقول : إن الشعراء قدموا إلينا صوراً فينوتيبية لتجاربهم الإبداعية، ومهمتنا نحن أن نصل إلى الأسس الجينوتيبية للعملية . وهنا نجد أن كثيراً من مواضع التباين بين الإجابات تلتقى فهى مظاهر مختلفة لأساس دينامى واحد . أضف إلى ذلك أننا سنتبع هذا التحليل للإجابات بتحليل لمسودات بعض القصائد ، وإذا كانت مشكلة الصدق تعنى البعض فيما يتعلق بالإجابة فمن الواضح أنها لا تبرز كمشكلة فيما يتعلق بالمسودات ، وعلى ذلك فما تدل عليه الإجابة يجب ألا يقوم ما يعارضه — على أقل تقدير — فى تحليل المسودات ، وإلا كان أولى بالرفض .

على أن المنهج التجريبى الموجه يبين لنا بطريقة أخرى كيفية الاطمئنان إلى هذه الإجابات ، فالخطة العامة التى نحملها فى ذهننا منذ أن تقدمنا فى البحث خطوات بسيطة ، ذات مهمة انتخابية — وهى فى الوقت نفسه قابلة للتغير إلى حدما — ، ونحن على هذا الأساس نحدد بنظرة عامة موقفنا من هذه الإجابات وترتضيها . وفى هذا لم نزد على أن فعلنا مثلما فعل كوفكا . فقد اطمأن لذكريات الأستاذلامر E. J. Lammer عن أحاسيسه عندما سقط

فى إحدى الحفر الثلجية أثناء تسلقه لأحد جبال الألب ، وأقام على أساسها رأيه فى إمكان قيام مجال سلوكى بدون أنا [1]. كيف تسنى له هذا الاطمئنان ؟ لأن هذه الذكريات لم تكن تتعارض مع كل الخطوات التى سبق أن خطاها فى بحثه ولامع خطته ككل ، ثم أنها تعينه على التقدم خطوة أخرى فى السبيل نفسه . وهذا من أهم الأسباب التى تحملنا على الاطمئنان إلى هذه الإجابات . وسنرى أنها لا تتعارض مع خطواتنا التى انتهينا منها وأنها من ناحية أخرى تفضى إلى ما يكشف عنه تحليل المسودات .

٦ ـ تحليل الإجابات :

١ ـ تتفق خمس إجابات على الشهادة بأن معظم القصائد لا تبزغ دفعة واحدة دون أن يكون لها مقدمات ، والإجابتان الخاصتان بالشاعرين رضا صافى ومحمد الأسمر لا تشذان عن هذا الرأى ولكنهما توضحانه .

ويحدثنا « رامى » و « الغضبان » بوضوح تام عن وجود نوعين من الإبداع ، نوع هو « ابن ساعته أو ابن ليلته » ويتمثل فى القصائد التى يفيض بها الخاطر على أثر حادث يهز النفس ، ونوع آخر تعيش فكرته فى نفس الشاعر فترة طويلة قد تبلغ بضع سنوات قبل أن يتمكن من أدائها أداء شعريًّا . والإجابة تصف النوع الأول بالتدفق ، وهو يقترب كثيراً من صورة « الإلهام » كما عرفناها ، أما النوع الثانى فتصفه بأنه محاولة جاهدة تلتقى بالعقبات وتحاول التغلب عليها ، وقد يقضى الشاعر فى ذلك وقتاً طويلا .

ولكن هل هناك فعلا نوعان من الإبداع بمعنى أن لكل منهما أسساً دينامية تخالف ما للآخر ؟ كلا . فستتبين بعد قليل أن ما حسبه الشعراء فى شهادتهم (وهى صادقة كما يروونها) ، نوعين من التجارب الإبداعية ليس سوى نوع واحد ، وهذا الاختلاف ظاهرى فحسب .

٢ ـ تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن الأنا لا يسيطر على عملية

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣٢٣ . Koffka, K.

الإبداع ، حتى فى هذا النوع الذى يبدو عليه فيه مظهر « الإرادية » . بل يشعر الشاعر فى معظم اللحظات أن « المعانى حينما تجول برأسه هى التى تبحث عن ألفاظها اللائقة بها » ، أو « أن قدرة خفية هى التى تملى عليه » ، أو أن الخواطر لها قدرة على جلب بعضها بعضاً بينما يقف الأنا بلا حول ولا قوة ، أو أنه بينما كان منساقاً إلى وصف هذا الجزء والإطناب فى هذا الموضع فإذا ببعض « المعانى والتراكيب والألفاظ يفتح عليه بها أثناء التأليف » ، وإذا بالقصيدة تتطور « بعيداً عن متناول قدرته » ، حتى بحر القصيدة وقافيتها يقول محمد مجذوب ، لقد « أصبحت مقتنعاً بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر » . وبالجملة فالشاعر لا يقصد إلى إبداع قصيدة على أساس « مخطط » ثابت موضوع لها من قبل ، وحتى إذا حاول ذلك مرة فإنه لا يستطيع تحقيق ما رتب ولا تنفيذ ما رسم . فالأنا ليس هو الموجه للسلوك الإبداعى ، وتشف إجابات المجيبين عن الشعور بأن السلوك يكون موجهاً بفعل قوى أخرى موجودة فى المجال .

٣ ــ تتفق الإجابات على انتحاء المكان الخالى فى أثناء ممارسة الإبداع ، ودلالة المكان الخالى تتمثل فى أنه يساعد على استمرار بروز مجال الإبداع وسلبية الأنا . فأما عن سلبية الأنا فنجد إحدى عبارات الشاعر محمد مجذوب تعبر عن ذلك فى وضوح ، إذ يقول: « فلا بد من جو خاص يساعد على الاستغراق فى روح الموضوع كالعزلة ولا أعنى بها الانقطاع عن رؤية الناس بل الانقطاع عن مشاركتهم حياتهم . . . » ، فقد يكون الشاعر فى مكان آهل بالناس ، لكنه يستحيل إلى « مكا ن خالى » وذلك بابتعاد الأنا عن الاستجابة . وفى مثل هذا الموقف يتحقق مجال الإبداع بدرجة مرتفعة ، وتحققه بهذه الدرجة شرط لازم لقيام عملية الإبداع ، لأن هذا المجال أقل صلابة من مجال الواقع العملى ، مما يتيح للشاعر خلق « أبنية » جديدة إلى حد بعيد . وقد جاء فى إجابة مردم بك أن « الاستسلام للهواجس يفسح للخيال آفاقاً واسعة ويفجأ ببوادره عجيبة من الصور والمعانى الجديدة » . وجاء

فى إجابة الأثرى قوله : إن « المكان الخالى والسكون الشامل طالما أوحيا إلى فنوناً من القول لم يتيسر لى مثلها حين تتيقظ الشاعرية عندى فى الأماكن التى تكون فيها حركة وأصوات » .

٤ ــ جاء فى إجابة مردم بك ، ورضا صافى وصف دقيق للتغير الذى يطرأ على مجال الشاعر فى لحظات الإبداع ، إذ يقول الأول فى إجابته عن السؤال الرابع : « فإذا ارتاحت نفسى إلى قول الشعر واتجهت إلى موضوع خاص أشعر فى أول الأمر بحال غير الحال المعتاد ، ويتطور شعورى بالأشياء ونظرى إليها وفقاً لهذا الحال الطارئ ، فيزداد استحسانى للحسن واهتزازى للمطرب وتأثرى بالشجى ، وتتنبه فى نفسى تلك الصور الكامنة ، وتتجسم الراسخة منها شيئاً بعد شىء وتمر بى وأنا أنظم على أشكال مختلفة ، وتتراءى لى بأزياء جديدة ، يخيل إلىّ فى كثير منها أنها بنت الساعة » ، وكذلك يقول رضا صافى : « فإذا ما أردت البدء بالقصيدة انكشفت أمام ناظرى صور حياتى كلها فأنتقل من واحدة لأخرى حتى أبلغ أشدها مساساً بموضوعى فأقف عندها وتشرق ساحتها إشراقاً تامًّا ويتضاءل ما عداها فلا يظهر إلا بمقدار ما يساعدها ويتممها كجزء من حياة غير منفصل عن الكل ، فأغرق عندئذ فى الناحية المنيرة وكلى عملى أننى أصفها . . . »

هذه الفقرات وما إليها تصف ظهور الدلالات فى مجال الشاعر وصفاً دقيقاً ، وربما كانت هذه اللحظة ، أعنى لحظة ظهور الدلالات ، هى أحق لحظات العملية كلها باسم الإلهام ، ويبدو أنها أشد اللحظات غموضاً .

٥ ــ للأحداث الواقعية والمشاهدات والاطلاعات التى تحدث فى حياة الشاعر صلة بما يبدعه لم ينكرها أحد من المجيبين ، لكنهم جميعاً يرون أنها صلة غامضة ؛ فهم يلمسون فى قصائدهم آثار واقعهم ، لكنهم لا يستطيعون أن يقرروا من قبل أى أجزاء الواقع سوف يطفو فى لحظات الإبداع ويتسرب إلى القصيدة ، وهى من حيث هذا الغموض تشبه الصلة بين أحداث حياتنا

اليومية وما يتراءى لنا فى الأحلام ، فكثير مما نشهده فى الحلم يتعلق بأحداث مررنا بها عابرين فى اليقظة . وكثيراً ما نحسب أن هذا الحادث الهام ستبدو آثاره فى حلمنا ومع ذلك فلا نشهد ما يمسه . والباحث يذكر أنه شهد منظراً عنيفاً ذات مساء ، فقد شهد فتاة تحترق ، ومع ذلك فإنها لم تظهر فى « المضمون الواضح » لأحلامه إلا بعد خمس ليال ، لماذا ؟ ما هى العوامل المحددة ؟ هذه مسألة غامضة كل الغموض لا تكفى لحلها التعليلات اللفظية . كذلك صلة الواقع العملى للشاعر بقصائده ، لا يمكن إنكارها ، ولكن ما هى القوانين المنظمة لها ؟ تلك مسألة مبهمة . وقد حاول معظم المجيبين أن يلقوا بعض الضوء على هذه الصلة ويبدو أنهم جميعاً يميلون إلى اعتبار شدة التجربة هى العامل الحاسم فى تسربها للشعر أو عدم تسربها . ومع أن المسألة ليست بهذه البساطة فإن محاولة بعض المجيبين أن يطلعونا على حقيقة هذه الصلة محاولة قيّمة ، سنبين كيف يمكن الإفادة منها .

٦ — من خلال إجابة الشعراء عن السؤال الخاص بالنهاية وكيف يتعرفون عليها نكشف عن عامل هام فى عملية الإبداع ، هو التوتر الذى يقوم كأساس دينامى لوحدة القصيدة ، بحيث يمكن أن نقول : إن الشاعر يتحرك فى حدوده ، وفى اللحظة التى ينتهى فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة . ومع اختلاف الإجابات اختلافاً يكاد يشف عن التعارض فإنها جميعاً متفقة فى الحقيقة الدينامية التى تعبر عنها . « فالغضبان » يقول : « النهاية أنا أحددها » ، بينما يقول محمد مجذوب : « لا أذكر أننى قدرت نهاية بعينها لقصيدة ما قبل الوصول إلى تلك النهاية » ، والأثرى يتفق فى حديثه مع الغضبان فى حين يتفق مردم بك مع محمد مجذوب ، ورامى ورضا صافى قريبان إليهما ، غير أننا إذا تأملنا هذه الإجابات على أساس دينامى وجدناها متفقة رغم هذا الاختلاف . فعبارة الغضبان القائلة : « النهاية أنا أحددها » تفسرها العبارة التالية لها مباشرة ، إذ يقول : « وعندما أبتدئ فى نظم القصيدة أعرف النحو الذى ستنتهى عليه » . فالنهاية واضحة أمامه عندما يبدأ ، نتيجة لشعوره

« بالكل » وهو الشعور بحدود التوتر ، لكن الأنا لم يجلب هذه النهاية ، أو بعبارة أخرى لم يفرضها على سير العملية ، إنه يراها أمامه ، فهى تأتيه . وهذا المعنى نفسه تشف عنه إجابة الأثرى .

نكتفى الآن بتقرير هذه النقاط التى تكشف عنها الإجابات عن الاستخبار ، وننتقل مؤقتاً إلى تحليل المسودات ، لنزيد لحظات العملية وضوحاً ، لعلنا نستطيع بعد ذلك أن نكوّن فكرة منظمة عن ديناميات الإبداع .

٧ – تحليل المسودات :

سنقدم هنا تحليلا لثلاث مسودات ، مسودتان للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى والثالثة للشاعر محمود العالم . وقد استعنا على توضيح بعض غوامض المسودات بإلقاء أسئلة على الشاعرين لاشك فى أنها قدمت لنا بعض ما نريد ، ومما هو جدير بالذكر أن هذه الأسئلة ألقيت فى حالة الشاعر الأول عقب إبداعه قصيدة : « أرأيت هأنذا كفرسان الزمان الغابر » بيوم واحد ، وفى حالة الشاعر الثانى عقب إبداعه قصيدة « لا و لا » بأربعة أيام تقريباً . وقد كان كلاهما يبدى تذكراً طيباً لكثير من دقائق موقف الإبداع .

تحليل المسودة ١ : القصيدة « أرأيت هأنذا . . . »[1] .

الواقع أن تحليل هذه المسودة لم يكن يمكن إنجازه على الوجه الأكمل إلا بالاستعانة بهذه الأسئلة التى ألقيناها . فهى تجلو لنا حقائق ربما ظلت غامضة لولاها ، ومن ثم كان لهذه الأسئلة أهمية كبيرة .

(١) وتبدو هذه الأهمية بوضوح عندما تكشف لنا الأسئلة عن حقيقة هامة ، وهى أن هذه المسودة التى بين أيدينا وهى أول صورة تظهر فيها القصيدة التى نحن بصددها ، ليست صورة دقيقة لعملية الإبداع كما جرت فعلا لدى الشاعر ، فالشاعر يقرر فى إجابته أن أول عبارة وردت على ذهنه هى « أنا

---

(١) للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى .

١٩٤٧/٥/١٢

سلام الحياة

أنا قد أكون

أرأيت ..؟ ها أنذا كغيسان الزمان الغابر
لا شيء بعد سوى الذي يثيره في زحام خواطري
أنا إن عشقت سواه إنسانًا فلست بشاعر
أنا لا أهوى شاعرًا

وركائب أحلامي تجيء الى مسالك الظاهر
وقذفت كل غدي الذي أرجو ، وكعبة خاطري
وتناول السام يزهر في شقائق العابر
وضلال يصرخ كالعدم في خيال الشاعر
لا يستباح له الأغنيه
لعرفت بالاتعزفيه .. وعرفت أني قد أكون ، ولا أكون
أواه .. هل تشعرين ؟
أرأيت؟ ها أنذا كغيسان الزمان الغابر
التائه كالطيف المرتمي في الغياب الغامر
وأكاد من فرط الحنينه
أقول ما لا أستبينه
المنية الوهاجة تمرح في مسالك الزاهر
والفتنة البيضاء تلوح في الخيال الساحر
ومراكب الأوهام تخفق في فضائك الساحر
أرأيت ها أنا لا أبينه
أعرفتني؟ أنا قد أكون ولا أكون
فكلها إنسان مجنون

أرأيت؟ ها أنذا كغيسان الزمان الغابر
لا شيء بعد سواه يثيره لغيري في ازدحام خواطري
أنا إن عشقت سواه إنسانًا فلست بشاعر
أنا قد علمت مزاهري
وضلال يصرخ كالعدم في خيال الشاعر
وركائب أحلامي تجيء إلى مسالك الطاهر
ولقد نفضت الشيء من تحت التراب معذبه
موتى ، مثل أنوف الباسم تناثر من مدمعيه
وتبعت سرب الدماء على رؤوس الشاعريه
أخذت أمزقه ثم أضربه بالشمال وباليمينه
فإذا بهذا المركب المسروق على القرون
تدهما سلطان الحياة هنا سرقته في المياه

[illegible] بل في قرارك تسل ما بي من [illegible]
[illegible]
لكنني أهوى كغيسان الزمان الغابر
[illegible] هذا الدنيا بالقيود [illegible]
[illegible]
[illegible]
وسرابه كالله جل الأمل [illegible]
ومما بين أن الحب [illegible] بالسرور
وتطرد أشلاء الروح في الناس [illegible]
[illegible]
[illegible]
وبقيت [illegible]
في [illegible] على [illegible] شاعر
أواه أنا لا أبينه !
[illegible] مجنون

لا أخون مشاعرى » ، بينما تبدأ المسودة « أرأيت هأنذا . . . » . والفرق بينهما واضح من حيث الدلالة على موقف الأنا . ففى الأولى يقف الأنا موقفاً تقريرياً ، ويعبر عن موقفه تعبيراً مباشراً . بينما يقف فى الأخيرة موقف « الآخر » الذى يشهد الأنا ويصفه .

وقد أوضح الشاعر فى استباره التسلسل التالى فى ورود الأبيات على ذهنه :

قال : أول ما أتانى « أنا لا أخون مشاعرى . . . »

ثم أتانى بيت لم أثبته فى القصيدة . . . « وجميع أحلام السعادة فى صباك الزاهر » .

ثم أتانى « أنا إن عشقت سواك إنساناً فلست بشاعر . . . . » .

هذا كله وكنت ما أزال مضطجعاً فى السرير . وعندما كنت فى طريقى إلى مفتاح النور لأضيئه أتانى « لا شىء بعد سواك يصخب فى ازدحام خواطرى » وأضأت المصباح ، وعندما بدأت أجلس جاءتنى حالة لا يمكن التعبير عنها إلا بعبارة « إيه ده » . . . بشىء من الضيق .

فكتبت « أرأيت » فقط .

ثم كتبت إلى قولى « أنا لا أخون مشاعرى » وكنت أكتب كأننى مدفوع بغير إرادتى .

إلى هنا كان الشاعر فى حال معينة ، وبعد ذلك نجده ينتقل إلى حال أخرى .

وقد يغرى هذا الاختلاف بين تتابع الأبيات فى المسودة وتتابعها كما حدث فى ذهن الشاعر ، قد يغرى بعدم الاطمئنان إلى المسودة لأنها ليست صورة دقيقة للأحداث الذهنية ، ولكنا سنتبين أن المسودة لا تزال على الرغم من ذلك تستطيع أن تقدم لنا الكثير .

(٢) إذا قرأنا القصيدة من البداية حتى النهاية ، لاحظنا أنها تتألف من مجموعة من القمم ومجموعة من المنخفضات . ولكن ماذا نعنى بهذا التعبير فى تحليل سيكولوجى ؟ يظهر أننا أصبحنا شعراء .

الواقع أن المنخفضات نجدها عندما يعود الشاعر إلى تكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله بعد عدة أبيات منوعة ، ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه المنخفضات يسبقها نوع من الغموض فى الصور والمعانى . وهى نفسها تمثل لحظات يكاد يكون الغموض فيها تامًّا .

يقول الشاعر فى إجابته فيما يتعلق بالفقرة التالية لـ « أنا لا أخون مشاعرى » :

« بدأت تتضح عندى معان ، لكنها لم تكن بالمعانى المجردة ، كانت معانى لها شكل حلو . . . ثم إذا بى فى غيبوبة فجعلت أكتب البقية . . . ثم اتضح الموقف من جديد ، شاع فيه الوضوح فكتبت : « الرقة الهوجاء تمرح فى صباك الزاهر . . . »

واتخذت الضحكات شكلا مجسما ، كأنما أرى تمثال بوذا الساحر . عندئذ كتبت : « ومواكب الأهام تخفق فى ذهول ساحر . . . »

إلى « فكل أيامى جنون . . . » ثم أتتنى تلك الحالة التى كالغيبوبة .

وأول ما نستنتجه هنا : أن الشاعر يُدفع إلى هذا الترجيع دفعاً .

ثانياً : يظهر أن لهذا الترجيع وظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع فقد رأينا أن الشاعر يصل إليه بعد وضوح ويخرج منه إلى وضوح ، والظاهر أنه يمكّن الشاعر من مواصلة فعل الإبداع .

ونحن نفترض أن لحظات الترجيع ، وقد أتت بعد شوط قطعه الشاعر ، تعيد التوازن إلى مجال الشاعر ، ولكنه توازن دينامى يعين على مواصلة الفعل ، وقد بين كوفكا أن الفعل يشترط لقيامه درجة معينة من التوازن ، توازن فى المجال المحيط بالأنا ، ودرجة من عدم التوازن داخل الأنا ينتج عنه ظهور توترات ينطلق الفعل للقضاء عليها .

هذا التباين بين لحظات اندفاع وحركة وبين لحظات ثبات نسبى وإعادة اتزان ، هو ما قصدناه عندما قلنا إن القصيدة تتألف من مجموعة من القمم والمنخفضات .

وقد تحدث تيرنر Turner عن هذين النوعين من اللحظات فى حركة

الإبداع الفنى عامة ، سواء لدى الشعراء أو القصصيين أو الموسيقيين أو ... إلخ .. وقال يصف مجرى العملية بينهما : « إن لدى المؤلف تجربة ذهنية يريد أن يترجمها إلى الرموز الملائمة لها ، وليس فى ذهنه الآن سوى شذرة ، وقد انتهى به جهد الأداء إلى وقفة ، توقف وانقطع التيار ، فماذا يفعل ؟ إنه يتحول من الاتجاه الإبداعى إلى الاتجاه الاستقبالى ، يعود ينظر فى الرموز ويؤولها ، وبذلك تعود التجربة إلى الوضوح بعد أن كانت قد غمضت ، ويعود التيار إلى مسيره ، حتى يصل إلى وقفة أخرى فيعود إلى الوراء قليلا ليتقدم من جديد وهكذا ، ويقول تيرنر إن حركة العودة مهمتها تثبيت الرموز »[١] .

ومن الواضح فى حالة المسودة التى بين أيدينا أن الترجيع ليس سوى هذه العودة ، وهى واضحة فى هذه القصيدة ، لكنها قد لا تبدو بهذا الوضوح فى قصائد أخرى .

فالدلالة الدينامية للترجيع أنه نهاية وثبة .

(٣) مما يزيد إثبات هذا الرأى ، ما يلاحظ قبيل المشهد الأخير الذى يبدأ بقول الشاعر :

« ولقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين »

فالفقرة السابقة على هذا البيت ، والتى تبدأ بقوله : « أرأيت هأنا لا أبين » هذه الفقرة كلها ترديد لأبيات قيلت من قبل ، وعلى حسب رأينا تكون الدلالة الدينامية لهذا الترجيع أنه نهاية « وثبة » واضحة ، وأنه استغلاق المجال الذهنى أمام الشاعر . وقد سألنا الشاعر عما يذكره عن هذه اللحظات التى تم فيها وضع هذا الجزء ، فقال إنه كاد أن يتوقف فى هذا الموضع واستغلق المجال أمامه ، وقد بدأ هذا الغموض قبل هذا الموضع بقليل ، عند قوله :

« وأكاد من فرط الحنين
أقول ما لا أستبين »

انقشع قليلا لكنه لم يلبث أن عاد إلى غموض آخر .

---

(١) المرجع السابق ذكره Turner, E.O.

وقد سألنا الشاعر عدة أسئلة حول لحظات الإبداع ، وحاول هو أن يتذكر كل شيء عنها ، ومن أهم ما قاله فى هذا الصدد :

(٤) فيما يتعلق بالمشهد الأخير ، وهو يلفت النظر لشدة وضوحه ، وكأنه الرقعة الأرجوانية فى القصيدة :

قال: رأيتنى فى شبه حلم ، رؤى تمر فى هدوء . . . . ثم رأيتنى فى حلم فعلا ، أشهد رؤيا . . . عندئذ كتبت : « لقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين » واستمر هذا الحلم إلى أن انتهى بانتهاء هذه الفقرة . . . وفى نفس الحالة كتبت . . . « ورأيته كالله . . . »

هذه العبارة إذا أضفنا إليها عدة عبارات مماثلة عند كيتس ورامبو وردان ، اتضح لنا أنها على جانب كبير من الأهمية وسوف نحاول أن نفسرها على أساس فكرة اختلاف درجة الواقعية فى المجال السلوكى من لحظة لأخرى تبعاً لديناميات الموقف .

(٥) كذلك جاء فى حديث الشاعر :

كنت أحس أشياء أريد التعبير عنها ، لكنى لا أعرف كيف أعبر ، اضطربت جداً ، كتبت :

« أرأيت هأنذا لا أبين »

كنت فعلا لا أكاد أتبين ما أريد أن أصوره . . . كذلك عندما كتبت :

« فكل أيامى جنون »

كنت فعلا فى حالة تشبه الجنون فى هذه اللحظة . وعندما كتبت :

« أنا لا أخون مشاعرى »

كنت فعلا فى هذه الحالة ، أقول هذا ، لا أوجه هذه الأحاسيس إلى أحد ، كنت أقولها أنا . . . تذكرنا هذه العبارة بقول رامى : « يحدث أحياناً أن أكون بسبيل نظم قصيدة معينة ، وفيما أن أنظمها إذا بى مثلا أسمع نعيق البوم ، عندئذ لا يمكن أن أترك هذه اللحظة بدون أن أدخلها فى القصيدة

بطريقة ما . وقد حدث هذا ذات مرة ، وأخذت هذه اللحظة فى القصيدة برغم أننى كنت فى اتجاه يغلب عليه الفرح والشعور بالسعادة ، على أن إدخال هذه اللحظة لم يخل أبداً بوحدة القصيدة » .

هذه العبارة لا تختلف عن سابقتها من حيث الدلالة الدينامية لكل منهما . فكلاهما توضح ظاهرة التعبير عن « الحاضر المباشر » لدى الشاعر . ونحن نقول « الحاضر المباشر » للدلالة على أنه يجب أن يكون ذا صلة بالأنا ، وليس مجرد حضوره فى مجال الإدراك البصرى أو السمعى أو حتى الذهنى ، بكاف لأن يجعله قابلا لأن يصير جزءاً من بناء القصيدة .

تحليل المسودة ٢ : قصيدة « ناديت لو سمع التراب ندائى »[1] .

ملحوظة : نظم الشاعر هذه القصيدة من فترة بعيدة ، لذلك لم نستطع أن نلقى عليه أى سؤال بشأن إبداعها . وكل ما يذكره عنها أنها قيلت فى رثاء أخيه .

(١) أمامنا مسودتان لهذه القصيدة ، ولا يمكن أن يقال عن المسودة الثانية إنها الصورة التى ارتضاها الشاعر للقصيدة ، فإن نظرة سريعة عبر الأبيات تطلعنا على انتشار الأسهم هنا وهناك ، ووجود أبيات حشرت لم يكن لها موضع ، أى أنها وضعت بعد أن انتهى الشاعر من كتابة المسودة وعاد يقرؤها ، ثم هناك بعض العلامات التى تدل على أن الشاعر بسبيل الإضافة أو الحذف بعض المواضع ، ثم نجد شطباً لأحد الأبيات ، ونجد قرب النهاية سطراً لم يكتمل ، وبيتاً لا يزال فى طور التجريب ، كل هذا فى المسودة الثانية مما يدل على أن الشاعر كان بسبيل عبورها إلى ثالثة ، ولو أننا لا نملك هذه الثالثة .

(٢) على أن المسودة الثانية ينقصها جزء كبير من المسودة الأولى ، مع أن الشاعر قد توقف ، ونستطيع أن نستنتج هنا أحد أمرين :

---

(١) للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى .

(ا) إما أن يكون الشاعر قد حذف هذا الجزء من أجزاء المسودة الأولى .

(ب) وإما ألا يكون هذا الجزء قد كتب عندما كان الشاعر بسبيل إعداد المسودة الثانية . وكلا الاحتمالين جائز . وليس الاحتمال الثانى ببعيد وذلك لأن هذا الجزء المحذوف لم يكتب فى الورقة عينها التى كتبت فيها المسودة الأولى ، مع أن بها ما يزيد على ثلاثين سطراً تُركت شاغرة فى النهاية ، أضف إلى ذلك أن الجزء الذى أسلفنا ذكره مكتوب بالمداد بينما كتبت المسودتان بالقلم الرصاص .

ونستطيع أن نستنتج من ذلك أن الشاعر قد كتب هذا الجزء فى جلسة أخرى غير الجلسة التى فيها الجزء الأكبر من المسودة الأولى .

(٣) ونستطيع أن نلحظ هنا — قبل أن نترك الحديث عن هذا الجزء المذكور — أن هذا الجزء قد يدلنا على حقيقة هامة ، مؤداها أن الشاعر كان يعانى من ضغط شديد فى نفسه ، وأنه كتب هذا الجزء تحت وطأة هذا الضغط ، فقد كتبه الشاعر على غلاف خطاب ، لم يكتبه على ورقة تدل على استعداد المكان الذى كان يكتب فيه ولا استعداده هو نفسه للكتابة ذلك الاستعداد الذى يقوم على نوع من التنظيم والإعداد من قبل .

(٤) على أننا نتوقف الآن عن استنتاج شيء ذى أهمية ، من كون هذا الجزء قد كتب فى جلسة منفصلة ؛ ذلك لأنه يحتمل أن يكون الشاعر قد نظمه باعتباره قصيدة أخرى غير التى نحن بصددها ، وليس لدينا ما يقوم ضد هذا الاحتمال سوى وحدة الموضوع ووحدة الأداء (نفس البحر ونفس القافية والروى) ، والشاعر نفسه لم يوضح لنا رأيه فى هذا .

(٥) فإذا نظرنا فى المسودة الأولى — دون هذا الجزء — لاحظنا أنه قد اشترك فى كتابتها قلمان — قلم رصاص وقلم كوبيا — وكان اشتراكهما هكذا :

أصغى إليه الدهر

١ ناديت لو سمع التراب ندائي :: ودعوت لو [illegible] دعائي

٢ واستحثت أمواه البحار [illegible] لأرتوي

فشرقت منه بدمعي وبأمر ماء

٣ وهتكت أستار الحياة بصرخة :: فلم أسمع سوى أصدائي

٤ هفل الأسى بجوانحي فترنحت :: سكرى بكأس [illegible]

لم يبق منها غير [illegible]

٢ لو ما بكى بكت الحياة وتلها :: ولف البكاء بعينه الدهماء

١ يا كان الإنسانية أبية :: [illegible] الآباد والآناء

٣ ضحك الزمان تشرع تسللت :: بجناحه في رقة الإيذاء

٤ ولجاجة شجية محبوبة :: قد أبدلت بالرقة الحرباء

تدبيرت منذ اليمين علالة :: [illegible] الأهواء

(١) ولو أن حزنا منك مرة هكلى :: لرأيت نفس الدمع في أشلائي

(٢) [illegible] تعود ورأيت أنباء الرياح نواديا

أعدى كالتعدي الذئاب وطالما :: [illegible] يبقى الكفاف بين أحشائي

ولعدت [illegible] تستملي الحياة وتحلى [illegible]

النجم يعلم ما أنا هواء

[illegible]

تستملي حواتك [illegible]

(٣) ولعدت تستملي الحياة وتجتلي :: زهر المنى في عمرك الوضاء

(٤) وتطيب [illegible] بحرقة بعدما :: ذهبت ليلى ينفاذ ورداء

(٥) [illegible] في نحو الحياة وطالما :: [illegible] في حلة حمراء

(٦) وتعيد ما أخذ الزمان [illegible] :: لم يبق منه [illegible]

(١) مذ كان في [illegible] واه [illegible] منه الزمان [illegible]

(٢) يا طالما طالعتنا [illegible] :: [illegible] الأشلاء العذراء

قد أحطت فيك لمعيد .. وظللي

قد كان لدمع عجائب لذهلاء

لا يليه الصبر كيروصت الأعفاء

لا يبيان على بالإسار

(١) مرت حياتك كحلم عابر :: وشت حولا شيء يد إسراء

(٢) [illegible] جاءت بك لدنيا [illegible] قلنا [illegible]

(٣) [illegible] حفظتك ماعية الأمور أجل ما [illegible] حسب سرا الآباد والأبناء

[illegible]

:: يردى [illegible]

(١) سلبت من بين الشباب [illegible] :: أشكو نعيمه مذ مضى [illegible]

(٢) [illegible] في مطلع الزمان وعينه :: وكما من الأشباح والأقدار

(٣) [illegible] لنفسه :: سحروا على إذا [illegible]

(٤) لم تك [illegible] :: في كنايا نافقا :: مفاتيح الآمال والأقدار

(٥) قد كنت نافذ الحسن وحاضري :: [illegible] تطل على من أغدائه

(٦) ها نحن والمأساة [illegible] :: نسير الى المرمى العنقاء

(٧) [illegible] على كف الحمقا لتطرح :: وقصت لسمة :: قد سيه رفت على [illegible]

(٨) نحو إلى الوادي وقد شقت لنا :: أحياؤه فلنفتح في الأحياء

(٩) مستشرفين إلى لياليه :: [illegible] بالأنجم

(١٠) ستترا [illegible] على المنزل لماتنا :: آمالنا وثبت على الأشلاء

~~إنما [illegible] [illegible]~~

(١١) ومضيت طفولتنا ولا همنا الصبا :: بحلاوة التعرفات والأخطاء

(١٢) [illegible] وسرت مع الهوى :: ومضيت لكن في هوى [illegible]

(١٣) في صحة [illegible] شباب [illegible] لا :: وقد ومضت [illegible]

(١٤) فالعيش [illegible] أ [illegible] :: [illegible] أخفى شعاع [illegible]

~~[illegible]~~

(١) [illegible] منذ مضيت تملأ ناظري :: ومواطن [illegible] أعضائي

(٢) وتسيل في أذني [illegible] من عالم [illegible]

أ نجاح أرجو أم [illegible]

(٢) فإذا دعا الزمن المفروض [illegible] :: ألقاك في أضفائه [illegible]

ألقاك [illegible] :: أشرفه من الأحبة [illegible]

أشرفت بالاقتدار

هشيم الغبار

(٤) أتلفت في [illegible] شعاعه من [illegible] الأصوات

(٥) وأزال في الليل الصعيد [illegible] سريعة: فتلفت إكتشفت على سائر الظهر

(٦) [illegible] عليك وقد غدوت [illegible] الرابح تودي [illegible] أنباء يتلظى الشدة الفياح في الأحجار

(٧) و عدت طيبا [illegible] تشيح عميمه
[illegible] ٦ القال

أصغو على نبع الحياة وحزنا : [illegible] العماه العبار
[illegible] ضل المسالك فليس تعرضه شمسه :
[illegible] البحر الحزين [illegible] :

كتب الجزء الأكبر من المسودة بالقلم الرصاص وتوقف الشاعر فى نهايته كالمجهد أو كمن يحاول أن يجهد منبع الوحى فتوقف عند كلمات لم تنتظم فى بيت ، شطب بعضها ولم تبق منها سوى كلمة واحدة لكى تكون مطلع البيت الذى لم يظهر . بعد ذلك نجد سطراً شاغراً ويكتب الشاعر فى السطر الذى يليه بيتاً ويحاول أن يكتب بيتين آخرين فلا يتمكن إلا من نظم الشطرتين الأوليين منهما .

هذا التوقف الذى نشير إليه ، مضافاً إلى ترك السطر شاغراً ، يمكن الاستدلال منهما على أن الشاعر كتب البيت والشطرتين فى جلسة أخرى .

أضف إلى ذلك أن الشاعر قد أضاف بهذا القلم الجديد أبياتاً جديدة فى أنحاء مختلفة من المسودة مكتوبة بالعرض أو بالعكس أو بميل ، والمهم أننا نستطيع أن نميزها بسهولة من بقية الأبيات ، مما يدل على أنه حاول النظر فى قصيدته فى جلسة أخرى ، ومما يدفعنا إلى اعتبار هذه المسودة الأولى مسودتين فى وقت واحد .

وهنا نذكر ملاحظة ريدلى على كيتس[1] ، إذ يقول : إن كيتس قلما كان يعود على قصائده بالتصحيح فى جلسات أخرى غير جلسة الإبداع ، ويورد نصاً للشاعر يقول فيه ، « إن حكمى يكون من النشاط فى لحظة الكتابة بحيث يماثل خيالى . بل إن ملكاتى لتبدو مثارة إلى أقصاها — فهل لى ، بعد أن يتعطل خيالى ، وأفقد الحرارة التى كنت أكتب بها ، هل لى أن أجلس فى برود وليس معى سوى ملكة واحدة ، لأنقد ما كتبت وأنا فى حمى الإلهام » .

يمكن أن يقال هنا إن هذه الملحوظة تخص كيتس وحده دون غيره من الشعراء ، ويجرد للرد عليها بعض أقوال هوراس وأقاصيص زهير بن أبى سلمى عن حولياته ، لكننا لانستطيع أن ننهج هذا النهج ، لأن هذا المساس السطحى بالمسائل السيكولوجية ربما جاز أن يقدم عليه النقاد الأدبيون ، وهم يقدمون عليه

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ١٤ Ridley, M.R.

فعلا ويكتفون بذلك ، أما الباحث السيكولوجى فلا يجوز له ذلك ، خاصة أن هذه المسألة تمس ناحية هامة من نواحى مشكلة الإبداع الفنى ، تلك الناحية التى دارت حولها الكثير من كتابات النقاد تحت عنوان « الصنعة والإلهام » .

نلاحظ كذلك ، أن المسودة التى بين أيدينا مع امتلائها بالشطب ، فإن هذا الشطب كله فى صلب القصيدة قد جرى بنفس القلم (الرصاص) الذى كتبت به . أما الأجزاء المكتوبة بالقلم الكوبيا فقد أضيفت حول الأصل الرصاصى بطول الهوامش وعرضها وبعد الأصل بسطر كما ذكرت من قبل .

ومن ذلك نستنتج أن هذه الأجزاء التى كتبت بقلم آخر فى جلسة أخرى مضافة ، إنما أتت للشاعر بعد فراغه من القصيدة بفترة ما ، فأضافها هكذا ، ولم يدخلها كتصحيحات لبعض الأبيات . ومن شأن هذه الملحوظة الأخيرة أن تعيد لنا الثقة بملحوظة ريدلى عن كيتس .

ولكن يلاحظ أيضاً أن المسودة الثانية لهذه القصيدة تحتوى على ترتيب آخر للأبيات غير ما ورد فى المسودة الأولى . ثم إن الشاعر قد حشر فى تلك المسودة تلك الأبيات التى كان قد أضافها فى المسودة الأولى ، حشرها فى مواضع مختلفة .

(٦) إذا دققنا النظر فى المسودة الأولى وجدنا أنها تتضمن تنظيما معيناً للأبيات ، فهى مقسمة إلى أقسام ، لكن هذه الأقسام غير متساوية ، فهذا قسم يتألف من أربعة أبيات يترك الشاعر بعده سطراً شاغراً (وإذا وجدنا بأحد طرفى هذا السطر بضع ألفاظ فهذه الألفاظ متعلقة بأبيات أتت بعد ذلك أو قبله كما تدل الأسهم التى وضعها الشاعر نفسه) ، وبعده قسم يتألف من خمسة أبيات ، ثم قسم يتألف من ستة أبيات ، ثم آخر يتألف من بيتين وبعده قسم يتألف من ثلاثة. ويليه قسم يتألف من أحد عشر بيتاً ، ثم قسم يتألف من سبعة أبيات .

الحصار

(1) ناديته لو سمع التراب ندائي — ودعوت لو أصغى الليل لرجائي

(2) واحتجت أصواء الوجود لأدمعي — فشرقت من دمعي وما بهار

(3) وهتكت أستار الحياة بجرأة — ثكلى ـ فلم أسمع سوى أصدائي

(4) جهل الأسى بجوانحي فرتقته — سكرى بكأس سحرته بدمائي

(5) راعيته الاثنات ولم أذل — من شرقته وحنقته بالأنداء

(6) وسكبته من ريعه الشباب ولم أذل — أهمي إلى أن غاضه ما روّاني

(7) فغدوت في جلد الزمان وعينه — وكفاحه للأشياء والأقذاء

(8) لا المنطق يحمل بعضه آلامي ملا — تلووا فؤادًا لي في الإعداء

(9) ربيع الصبا فاستوت آماله — الثمار بالزاهر من الأزهار

(10) قد كنت تا منى الجميل وما مضى — ومن تطل علي من أغذائي

(11) ما منه والآمال تنقصه جفنا — عنا تسير الى الرى الصيار

(12) نلهو على كف الحقول كنسمة — ربحية رفت على قيثار

(13) نرنو إلى الوادي وقد هجعت لنا — أفياؤه فسمع في الأفيار

(14) سترتنيه الى المدى ظلا ما — نظر الصبا بالأعين للإ

(15) سترا تعيسه على الحقول كأننا — آمالنا وثبت على الجزار

(16) ودفنت طفولتنا وداعبنا الصبا — بحرارة النزغات والأخطار

(17) حبر الزمان بلى خسرت مع الهوى — ومضيت ودوني في عمري نقار

(18) في قمة سعد الشباب لا وقد ومضت وسعيه الوحي في سينار

(19) طالعت أحلامي بلى واصار لي أفنى شعلى النار المنذار

(20) يا أيها الاضحكة أبدية — لم يبعه منك غير همس الملار

(21) أنا لن بكت الحياة وقلبي — ولف البكاء لعينه الدعجاء

(22) ضحك الزمان بثغره فتسلسلت — ضحكاته في رقة الأنداء

(23) وبباحة مشبوبة سحرية — قد أبدلت بالرقة الإسرار

(24) تدلت من صفر المسرح وايديي — ضحى الزمان تبرعم الأدار

(25) طالما طالعتني بصباحه وفلاته — كطفلك من أبنذار

(26) فلوا من حزنا مثله منزله هيكلي — لرأيت نضح الدمع في أشلائي

(27) ورأيت أشلاء الرسام نوازيا — ولطالعتك النار من أحشائي

(28) ولعدت تشتهي الحياة وثكلى — زهر المنى في عمرك الوضار

(29) وتلفت لي من زمعه حولك بدا — زهب الليل بنضارة وورداء

(30) وتستدر نحو الحياة ـ طالما — زينتها في الحلم الحسار

(31) ولقيد ما أغد الردى لحطم — لم يبعه منه نوالك غير رداء

(٢٢) مرت حياتك بي كحلم عابر ونشت حدا شبه في إسرار

(٢٣) حملت صلب الدنيا فلما أوقظت واستيأست من لغة الاقفار

(٢) (٢٤) فنطقه وأعي الوجود لأجل ما حفظته من الآثار والآثار

(١) (٢٥) ما زلت منذ مضيت تملأ ناظري وخواطري وتدب في أعماقي

(٢٦) وتسيل في أذني بأشكال الورى فأفاج أرجمها لم طبائعه سار

(٣) (٢٧) ما زال ذوب الزهر المفرد في الحشى أسقاه في أفنانه للبقار

ـــــــ

(٤) (٢٨) أسقاه في دهر النور شعاعه وطرائف نورانيه الأضواء

(٥) (٢٩) وأساله في الليل المسهر حريق كشفت الى سرائر الظلام

(٦) (٤٠) ليفي عليه وقد غدرت أجل ما تروي على الدروع من أسار

(٤١) وغدرت فيها يستجيح شجيه فيذكر الشدو العنان الأسرار

ـ

(٤٢) أنا منذ أن هتف الدعي ملالة من روحه لهواجس الأسرار

(٤٣) أطفو على شط الحياة وحيدا يجري الى أعماق العباب

ـــــــ

(٤٤) لهذه أظلمات فيك الدنيا فمالي قد لاح بعصبه عجائب الأقطار

ـــــــ

(٤٥) لا تلمه لي العبد الجبل فنبغ لا استيعابه علم بالتأسار

ـ

(٤٦) ما أكل أكبليه الحياة مانه أمت وكفت ومرحها عليه ثياب

(٤٧) ولا ظلع الوادي البعيد تمسوط تنحاك بتذرعهم في الغابة الفاء

(٤٨) تدغدغ رأل لرحلة وسرية شترة أبدي عدنيا سار

ولو شئ لنغم الا سار

ـــــــ ما منهم الدين

(٤٩) حملت بأسهم أياد تلفه

ـ

(٥٠) ما لكم الأشلاء كيف الفنه ورقدت في أعلامه المستعد

وواضح طبعاً من هذه الفوضى فى عدد أبيات كل قسم أن الشاعر لم يقصد من البداية إلى تأليف قصيدة مجزأة على طريقة المخمسات أو ما إليها ، وإلا لكنا وجدنا نظاماً واضحاً فى تماثل عدد الأبيات فى كل قسم ، أو تماثل قافية يشيع ترجيعها فى نهاية كل قسم أو ما إلى ذلك . فما دلالة هذا التقسيم إذن ؟ هذا التقسيم الذى يشيع فى المسودة (برغم ما بها من شطب وأسهم ودلائل للاستدراك والعدول . . . إلخ) .

إنه يمثل مسير عملية الإبداع بكل دقة .

فالعملية الكبرى التى أنتجت لنا هذه القصيدة بأكملها ، ليست عملية بسيطة ، وإنما هى عملية مركبة ، تساهم فيها عمليات صغرى ، وهذه العمليات الصغرى قد أنتجت لنا كل منها قسماً من هذه الأقسام التى ذكرناها .

فالشاعر لا يبدع القصيدة بيتاً بيتاً ، بل يبدعها قسماً قسماً ، فهو يمضى فى شكل وثبات ، فى كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشاعر قليلا أو كثيراً[١]

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر ما يقوله بعض الشعراء فى استخباراتهم ومذكراتهم من أنهم يواجهون فى لحظات الإبداع مشكلة المسارعة إلى كتابة ما يشرق فى أذهانهم ولا يكادون يتابعونه . يقول ساشفرل سيتول ، « تلك هى المباهج التى لا تطرأ على الكاتب فى حياته الأدبية إلا نادراً ، عندما تتوالى على ذهنه الصور العقلية ، كما لو كانت تتولد من سن القلم وهو يكتب بل إن القلم فى بعض الأحيان يكون أبطأ من أن يلاحقها تسجيلا[٢] » .

وقد رأينا من قبل ، فى المسودة رقم ١ ، كيف أن الشاعر كان يتقدم بوثبات ، وفى نهاية كل وثبة كان يعود فيرجِّع بعض الأبيات التى سبق أن نظمت ، ثم يتقدم بعد ذلك ، ورأينا فى الاستخبار المصاحب لتلك المسودة كيف أن لحظات الترجيع كانت لحظات انطفاء وكيف أن الشاعر كان

---

(١) وهنا يلزمنا أن نضم هذه الملحوظة إلى ملحوظتنا السابقة عن تبادل الوضوح والغموض على مجال الشاعر فإن لهما دلالة دينامية واحدة .

(٢) دى زوت (بيرل) المرجع السابق ذكره .

يجتاز هذا الترجيع إلى وضوح يكمل الوضوح السابق عليه ، وكان يحاول « هو نفسه » (أى أن الأنا هو الذى كان يقوم بهذا الفعل) أن يعيد ذلك الوضوح ، أما فى اللحظات الواقعة بين الترجيعات فالأبيات ترد إلى الشاعر (وليس « هو » الذى يجلبها) وكان يصحبها إشراق شديد فى الصور .

والواقع أنّ المتتبع للاستخبار المصاحب للمسودة السابقة ، يلاحظ أن الشاعر يتحدث عن تتابع لحظات الإشراق والانطفاء عليه ، أو تتابع اليسر والعسر ، أو تتابع « الإلهام » والمحاولات الإرادية الجاهدة . وليس من الضرورى أن يكون لهذا التتابع نظام خارجى واضح (كل ثلاثة أبيات أو أربعة مثلا) إنما هو يجرى على حسب الموقف فى هذه اللحظة .

(٧) هناك ناحية أخرى تكشف عن وجود الوثبات فى عملية الإبداع .

نقارن بين مسودتى القصيدة التى نحن بصددها ، قصيدة « ناديت لو سمع التراب . . . » ، فنلاحظ أن المسودة الثانية قد نقلت إليها الأبيات فى غير ترتيبها الذى عهدناه فى المسودة الأولى ؛ فالأبيات قد رتبت إذن ترتيباً جديداً ، فالبيت الخامس فى المسودة الأولى ليس هو البيت الخامس فى المسودة الثانية بل الحادى والعشرون ، والبيت الحادى والعشرون فى المسودة الأولى هو السادس فى الثانية ، والعاشر فى الأولى هو السادس والعشرون فى الثانية . فالشاعر إذن قد رتب الأبيات فى المسودة الثانية على غير ترتيبها فى المسودة الأولى .

ولكن كيف تغير الترتيب القديم ؟ هل قضى عليه الشاعر واختار الترتيب الجديد الذى يروقه ولن نجد أية صلة من هذه الناحية بين المسودتين سوى أن الأولى تمثل الأبيات فى فوضى والثانية تمثلها فى نظام ؟ وبعبارة أخرى . نتساءل ، هل مضى هذا التنظيم الجديد دون أن يخضع لحتمية معينة يفرضها بناء القصيدة ؟ الجواب على ذلك بالنفى .

إن قولنا بأن الشاعر قد رتب الأبيات ترتيباً جديداً ، قول غير دقيق ،

فإنه يوحى بأن الشاعر قد نظر إلى كل بيت على حدة وحاول أن يضعه فى موضعه اللائق به ، وهذا ما لم يفعله الشاعر أبداً ، والذى فعله بالضبط هو أنه رتب المجاميع أو الوثبات .

فالأبيات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ متتالية فى المسودة الثانية كما هى متتالية فى المسودة الأولى ، والأبيات ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ متتالية فى المسودتين أيضاً ، وإن لم تكن فى نفس الموضع منهما ، فهى فى الثانية تؤلف مجموعة الأبيات ٠ ؛ و ٢١ و ٢٢ و ٢٣ ، والأبيات ١٠ و ١١ و ١٢ و ١٣ و ١٤ و ١٥ من الأولى متتالية فى الثانية بالأرقام ٢٦ و ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ والأبيات ١٨ و ١٩ و ٢٠ من الأولى متتالية فى الثانية بالأرقام ٣٢ و ٣٣ و ٣٤ .

فالشاعر قد غير ترتيب الأبيات فى المسودة الثانية إذن عما كان عليه فى الأولى ، لكنه لم يغيرها كأفراد بل « كمجموعات متكاملة » أو كأبنية ؛ وهذه المجموعات هى نفسها التى تحدها الأسطر الشاغرة فى المسودة الأولى .

والذى نستنتجه من ذلك مباشرة ، أن لهذه المجموعات من التماسك الداخلى ما يجعلها تبدو للشاعر وحدة لا يمكن تجزئتها .

فعندما كان الشاعر يتذوق البيت (ليعيد كتابته فى المسودة الثانية) لم يكن يتذوقه بمفرده ، بل كان يتذوقه فى المجال الخاص بهذا البيت ، ومجال البيت هو هذه المجموعة التى هو فيها ، والتى هى وحدة لا يمكن فصله عنها . ونستطيع أن نشبه القصيدة فى هذا الصدد بالمجتمع ، هذا « البناء » الذى يتألف من أبنية صغرى بداخله كالأسر والهيئات والجمعيات وما إليها[1] . وكما أن معرفتنا للفرد لا تكتمل إلا بإدراكه داخل بناء ، فكذلك البيت لا يكتمل تذوق الشاعر له إلا بإدراكه من حيث هو عضو فى بناء ؛ بناء الوثبة أو المجموعة أولا وقبل كل شىء .

---

(١) وهذا ما لم يعرفه برجسون لا بالنسبة للإبداع ولا بالنسبة للمجتمع ، فقد تكلم عن « التخطيط » الذى يوجه المبدع إلى الصور الجزئية التى من شأنها أن تملأه ، وكأن هذا التخطيط كل متجانس ، وكذلك تكلم عن المجتمع وأشاع فيه نوعاً من التجانس الزائف .

تحليل المسودة ٣ : قصيدة « لا و لا »[١] .

(١) فيما يتعلق بهذه القصيدة ، لدينا مسودة واحدة وتبييض . والمسودة بكل ما ورد بها من كلام وشطب وأسهم مكتوبة بقلم واحد . ويلاحظ أنها تتألف من ورقتين .

فى الصفحة الثانية من الورقة الأولى أربعة أبيات ، ثم يتوقف الشاعر ويكتب كلمة « توقف » ، وتظل بقية الصفحة شاغرة .

(٢) تتألف المسودة (وكذلك التبييض) من عدة مجموعات أو وثبات تفصل بينها خطوط صغيرة وضعها الشاعر .

وقد سئل الشاعر عن دلالة هذه الخطوط بالنسبة إليه (وكان ذلك عقب إبداع القصيدة بأربعة أيام تقريباً) فأجاب :

« الخط الفاصل بين الفقرة الأولى وما يليها ، يمثل انتهاء ، ولا يمثل وقفة ، هو انتهاء أو اكتمال لشىء وفى الوقت نفسه بدأ هنا شىء آخر ، أما الخط الفاصل بعد الفقرة الثانية فهو مفتعل إلى حدما ، وما بعد ذلك فهو يمثل اكتمالات وابتداءات معاً » .

(٣) بدأت المسودة بعبارة « كما يزحف الر . . . . » ثم شطبها . وبدأ يكتب بعد ذلك .

ويقول الشاعر فى إجابة له على أحد أسئلتنا :

كتبت عبارة « كذاك تعريت يا فتنتى . . . » فى موضع آخر (وهذا واضح فى المسودة) قبل أن أكتبه فى موضعه لأنه أتانى منذ أن كتبت الكلمة الأولى فى البيت الأول ، وأحسست أنه لم يأت وقته بعد ، وبعد عدة أبيات إذا به يأتى إلىّ ، فوضعته فى موضعه .

يلاحظ أيضاً أن الوثبة الأولى مكتوبة فى بدء الصفحة الأولى ، وهى غير

---

(١) للشاعر محمود العالم .

~~كلما تعصف الريح فوق الهشيم ويرتعب الشيخ فرط الهرم~~
~~كلما يزحف الإثم فوق القلوب يحطم فوق الجباه الندم~~
~~لا تمشي الظلال الطوال في خاطري [illegible] مد الهشيم~~

لذلك تعربد يا فتنتي [illegible]

عجز !!!

كلما ترتضي الريح فوق الحبيب فيرتجف الشيخ فرط الهرم !!
كلما يزحف الإثم فوق القلوب يحطم فوق الجباه الندم !!
كلما تمشي ظلال الصباح على خاطري [illegible] الهرم [illegible]
نما [illegible] أبدع [illegible] الحياة وما [illegible] الليل [illegible] العدم
كذلك تعربد يا فتنتي نط الحياة ولم تتم

وأدركت أني على قمتي أعاني الجريمة ولا أهتم

وناديت ناديت يا فتنتي وناديت ناديت . هل تسمعين . .
وعاينت كيف [illegible] الحياة؟ وعاينت كيف يموت الشيم
فأدركت أدركت أن هنا [illegible] جدول حطم وذنب
على قدميك عصرت الحياة وسلمت خلفك الشفق وخيالي

عبرت الحياة [illegible] ولم أخترمه
وجزت الغيوب [illegible] ولم أنطلق
[illegible] فيا [illegible] اجتمع . .
[illegible] ولا أنا [illegible]

(٣)

وأدركت أني على قمة ... الماني الحزين كم احترق

فلا أنا جاوزت تلك المدى ... ولا أنا شارفت هنا القمم

فناديت ناديت يا تنتني ... وناديت ناديت... هل ثمة تطعم!!

على تشبيك عصرت الحياة ... ودخنا نحن خلقت هنا للنعيم

وناديت كيف تغور الحياة ... [illegible] كيف يموج الشجم

ولا أنا جاوزت ذاك المدى ... وأدركت ولا أنا شارفت هنا الأوهام

تلفت يا تنتني بالحياة ... ويا تنتني كيف كم احترق

وأدركت أدركت أني هنا ... [illegible] وقلت مرة

على رصيف أصب الحياة ... وما ملأة يبنون الكدفة

فأعصر أعصر يا تنتني ... وأعصر أعصر حتى الرمق

وأحيا وتحييني يا [illegible] ... وننهض ننهض ولا نستطيع

ويا تنتني كل هذي الدموع ... ويا تنتني كل هذا العويل

وأحرقت وتحرقني يا تنتني ... وهمهم حتى ندم

تلقيت يا تنتني الحياة ... ويا تنتني كيف كم احترق

فلا أنا جاوزت ذاك المدى ... ولا أنا شارفت هنا الأنهر"

٥ ——

(٤)

~~فأدركت أني من تيهي ... أخاف الدروب والأدرب~~

فأدركت أني من تيهي ... أخاف الدروب والأدرب

وما نضب [illegible] يا تتنح ... فالذنب لنا لا تشح

شهر سبتمبر —— ولم نفترق

وناديت ناديت يا تشرين — وناديت ناديت أصل بحر شطه
بروحي لقاءك دون قمح — صداي لقاءك وغيم دون المنتهى
وحولي حواك الظالم — تراقص ترنيمة للشعر
... أيامنا ... — وناديت كيف الربيع لم تستفهم
أتذكر ما زودني من لعزة — سمعت دعائم الحب والمعتصم
أتذكار الفاظي الشائنات في بعد ما لنا تشتهيه
أتذكر معناي .. معنى الحياة معنى التمرد معنى الحرية..
تشاركنا في محالي القبور — وتجاوزنا في مغامرة ليلها
شهر سبتمبر يا حبيبتي .. رغم افترقنا ... ولم نفترق !!

وأدركت أني ... أعاني الغروب ولا اقترب
فناديت ناديت يا وحدتي — وراء ... ولا احتجب
تلهيت يا وحدتي بالحياة — فيا وحدتي ليت لم اذهب
وما نضب الزيت يا وحدتي — ... لذابلة لا تشب
وناديت ناديت يا وحدتي — وناديت يا وحدتي .. لم تجب
بروحي لقاءك دون قمح — صداي وليس دون ...
وحولي حواك الظالم — تراقص ترنيمة الحب
وناديت ناديت يا وحدتي — وناديت يا وحدتي .. لم تجب
فأدركت أني مع وحدتي — أعاني الغروب ولا اقترب

يا حبيبتي ... هناك هناك لا تقترب
ومن خاطري ... لم يكتب
أضاف إليها
يا نصحي أتصحى كل الدنى — ... صدى معترب
فأحنو عليه وأحيا له — وليدا جديدا عزيز النسب
يا ... — وأحيا من الصحو ... شغل ... مكتب
وما ... عيد الدنى ... صداي ...

٤

وأدركتُ أنْ كل شيء — آيلٌ إلى الحزن والاغتراب

فناديتُ ناديتُ يا وحدتي — ودار [illegible] احتجاب

لمستُ يا وحدتي بالحياة — فيا وحدتي ليتك لم الترحْ

وما تصنع الريح يا وحدتي — فيا ~~[illegible]~~ فما الذبالة لا تشبُّ

(ألفي) توفيق

مكتملة التفاصيل ولا الوزن . لكنها مكتملة على الأقل من الناحية الشكلية العامة ، فالبيت الأول والبيت الأخير مكتوبان ، وبينهما بيتان مكتملان وكلمتان هما بداية بيت ثالث . ومع أن الوزن لم يكتمل فإنه على كل حال موجود إلا فى البيت الأخير الذى فرض نفسه بشدة على ذهن الشاعر مما اضطره إلى أن يكتبه وهو يشعر أنه لم يحن وقته بعد . والقافية مستقرة ، تتألف من الميم الساكنة المسبوقة بحركة فتح .

فنحن إذن بصدد وثبة أتت الشاعر ككل ، بعض تفاصيله لا تزال غامضة ، لكنه على كل حال كل مكتمل ، وقد كانت بعض أجزائه تزحم بعضاً .

(ملحوظة : يلاحظ أن الجزء الذى فرض نفسه على الشاعر قبل أن يحين موعده فاضطر الشاعر إلى أن يتخلص منه بكتابته فى موضع جانبى ، هذا الجزء يتعلق بالأنا مباشرة . فإذا عدنا إلى المسودة الأولى للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ، لاحظنا أن أول ما اندفع إلى ذهنه « أنا لا أخون مشاعرى » وهو تعبير مباشر عن موقف الأنا . لكنا نترك هذه الملحوظة الآن دون أن نقيم عليها رأياً ذا أهمية) .

وقد وضع الشاعر بعد ذلك خطاً صغيراً وشطب ما كتب ووضع بعده عنوان القصيدة . ثم بدأ يكتب .

(٤) ووضع العنوان دليل الوضوح . وقد جاء ذلك عقب كتابة الفقرة الأولى .

يمكن أن نستنتج من ذلك أن وضع الفقرة الأولى قد أدى إلى زيادة الوضوح لدى الشاعر ، أى أنه تبين اتجاه القصيدة ككل[1] .

وأن الفقرة الأولى قد فرضت نفسها على الشاعر ككل ، لا كعدد من الأفكار والألفاظ المصفوفة يتقدم بها الشاعر ليدور حول فكرة معينة .

وكذلك نستنتج أن الشاعر لم يتقدم من العنوان إلى البناء ، بل على العكس

---

(١) ويمكن أن نربط بين هذا الاستنتاج وبين تحليلنا لإجابات الشعراء على السؤال الأخير من الاستخبار ، وهو السؤال الخاص بتحديد نهاية القصيدة .

تقدم من البناء إلى العنوان (ثم زاد البناء تفصيلا) فالفكرة العامة ، قد وضحت له من خلال البناء .

(٥) بعد العنوان كتب الشاعر الوثبة الأولى مرة ثانية ، مكتملة التفاصيل ، وقد تم البيت الناقص وتغيرت بعض الألفاظ فى الأبيات الأخرى ، واستقر الوزن .

ويلاحظ أن بعض أطراف البيت الأخير من هذه الوثبة يبدو ضغطها شديداً على الشاعر ، لذلك نجده بعد البيت الثالث على وشك أن يكتب بيتاً ذا بداية تشبه بداية البيت الأخير ، « كم تتعرين » . ونلاحظ أن الشاعر يضع أمام البيتين الأولين علامتى تعجب ، وقد وضعت هذه العلامات أمام العنوان وأمام بعض أبيات القصيدة والظاهر أنها دليل شحنة انفعالية شديدة الوطأة .

(٦) يبدو أن الموقف يفلت أحياناً من قبضة انتباه الشاعر ، فإذا هو ينساق مع الآلية اللفظية ، ينساق مع بداية تكون قد سيطرت على عدة أبيات قبل ذلك . ثم لا يلبث أن يستعيد الموقف فيشطب هذه البداية ويرجع عنها . وتتكرر هذه الظاهرة فى عدة مواضع .

(٧) بعد ذلك يمضى الشاعر فى كتابة الوثبة الثانية . وقد كتب هذه الوثبة مرتين . لكنه فى المرة الأولى تركها ناقصة ، تنقصها بعض الأبيات ، ثم إن ترتيب أبياتها فى المرة الأولى غيره فى الثانية ، ويحدث أحياناً أن ينساق الشاعر مع الآلية اللفظية كما حدث بعد البيت الأول لكنه لم يلبث أن شطب اللفظ الذى كتبه . وبدأ بداية أخرى .

وهو يكتب بيتاً ثم يشعر أنه لم يضعه فى موضعه فيضع سهماً يحدد له موضعه ويضع بيتاً ثم يشطبه بأكمله ولا يضعه فى المرة الثانية . ويضع بيتين ولا يشطبهما ، لكنه لا يثبتهما فى المرة الثانية ولا فى التبييض ، ويمضى فى وضع أبيات أخرى ثم يتوقف .

وهنا نلاحظ : أن هذه الأبيات الأخرى قد وردت فى التبييض فى وثبة أخرى . وقد أتت قبل هذه الوثبة الأخيرة وثبة غيرها . فهل معنى ذلك أن « الوثبة » تمزقت وفقدت كيانها ؟

نلاحظ أنه كتب فى المرة الثانية بعض هذه الأبيات أيضاً ، الأبيات التى وضعها فى التبييض فى فقرة أخرى بعيدة . لكنه وضع بعدها خطاً . وكتب بيتين من الأبيات الأربعة التى كونت أخيراً (مع غيرها) الفقرة الأخيرة . ويلاحظ أنه ترك ما بعد هذين البيتين شاغراً وكان يتسع لعدة أبيات أخرى . وتدل هذه المسافة ، على أن الشاعر قد عبر حدود وثبة لم يبينها فترك لها مكاناً .

فالوثبة قائمة فى ذهنه ككل متكامل ، يشعر بها (دون أن يتبين معالمها) لكن وثبة أخرى اشتد ضغطها حتى أقصت الأولى عن انتباه الشاعر ، ويلاحظ أنها أقصتها ككل متكامل ، وشعر الشاعر أنه يكون بذلك قد أقصى شيئاً له كيان قائم فى نفسه ، وهو « يشعر بمعالمه » ، والدليل على ذلك هذه المسافة التى تركها .

(٨) فى الصفحة الرابعة يكتب الوثبة الرابعة . وهى مكونة من تسعة أبيات . وقد وضع بعدها خطاً صغيراً .

ويلاحظ أنه وضع الوثبة كلها معاً فى مكان معين من التبييض فلم يفصل بين أبياتها من وثبات أخرى .

(٩) بعد الخط بدأ يكتب ، فكتب تسعة أبيات ، ثم وضع خطاً آخر ، وكتب بعده ستة أبيات ملآى بالشطب والتصحيح والأسهم .

يلاحظ :

أن الشاعر لم يضع الخط الأخير فى التبييض . فجعل من الوثبتين فقرة واحدة تتألف من أربعة عشر بيتاً (وحذف أحد الأبيات الستة الأخيرة) .

لكنه مع ذلك لم يستطع أن يعتدى على كيان الوثبتين . فأبياتهما لا تزال فى نفس الوضع . ولم يتغير سوى وضع البيت التاسع فقد وضعه الشاعر فى النهاية أى رقم ١٤ . ومع ذلك فنحن إذا نظرنا فى هذا البيت وجدناه هو نفسه البيت الذى بدأت به المجموعة الأولى ، فهو مجرد ترجيع . وقد يكون لهذا الترجيع مهمة دينامية ، مهمة إغلاق المجموعة المتكاملة أو بعبارة أخرى إكمال الوثبة ، والظاهر أن الشاعر قد غابت عنه بعض أجزاء الكل ففرض هذه النهاية ، وقد كانت حاضرة لديه ، ثم ظهرت بعد ذلك الأجزاء الغامضة فوضعها وصحح بعد ذلك وضع النهاية .

فالشاعر (أعنى الأنا عنده) يتدخل أحياناً ، بأن يقصد قصداً ، لفرض نهاية قبل أن يكتمل الكل .

ونذكر فى هذا الصدد قول الشاعر محمد الأسمر ، « وقد أخبرنى بعض إخوانى أنهم لا يجدون فى صياغتهم لما ينظمون أى عناء ، أما أنا فأجد من ذلك الشىء الكثير حتى لأحاول أحياناً اقتضاب القصيدة والخلاص منها لشدة ما أعانيه من الانفعالات بسببها » .

ويرجع هذا التدخل من « أنا » الشاعر ، إلى أن بعض أجزاء الكل قد غمضت جداً ، مما جعل الأنا يبرز فى مقابلها نتيجة لما يعانيه من توترات تدفعه إلى توضيح الموقف . فيفرض الشاعر النهاية ، ولكن يظل عنده دفع غامض فلا يقبل هذه النهاية ، (مجرد توتر يشعر بضغطه) ، وقد يدفعه ذلك إلى محاولة أخرى ، كما حدث مع صاحب هذه القصيدة ، وقد أكمل الكل ، وفى التبييض لم يفصل بين جزئيه وأخر النهاية التى كان قد فرضها .

ولا نستطيع أن نقرر هنا أن هذه النهاية قد فرضت نفسها عليه فى ذلك الموضع المبكر ، كما حدث فى أول وثبة من القصيدة ، وإلا لكان قد ترك أثراً ما يدلنا على ذلك .

الفصل الرابع

تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أسس دينامية

التجربة الخصبة — لقاء التجربتين — الخصائص الفراسية — خطوات الإبداع — مشهد الشاعر — الحواجز أو قيود الإبداع — النهاية — تلخيص .

انتهينا من تحليل الإجابات الواردة على الاستخبار وأقوال الشعراء فى الاستبار ، وتحليل المسودات ؛ وقد وقفنا من ذلك كله على حقائق معينة ، ونريد الآن أن ننظر فى هذه الحقائق لنكشف عما وراءها ، أو بعبارة أخرى ، نريد أن نكوّن فكرة منظمة عن ديناميات عملية الإبداع فى الشعر .

١ — التجربة الخصبة :

تجرى المناقشات العديدة حول ما يمكن أن يلهم الشاعر شعراً ، ومن العسير على أصحابها أن ينتهوا إلى رأى حاسم فى هذا الموضوع . ذلك أنه على حين تمر بالشاعر عدة حادثات نجده يقف فجأة عند إحداها ثم يترك مجال الواقع العملى ويندفع فى مجال الإبداع الذى هو مزيج من الواقع والتهويم ، وينتهى من ذلك بقصيدة . ومن الجلى هنا أن حادثاً معيناً هو الذى ألهمه الشعر ، وليس صحيحاً ما يقول كولنجوود من أن كل حادث يمكن أن يكون ملهماً . غير أننا إذا نظرنا فى عدة حالات لإلهام الشاعر ألفينا الأمر على خلاف ذلك .

يقول إدجار ألان بو إن خير موضوع للإلهام هو موت فتاة جميلة ، فى حين يقرر شلى فى أحد خطاباته إلى بايرون أن أحداث الثورة الفرنسية معين للإلهام لا ينضب . ويقول كيتس إن قراءته « للملك لير » دفعته إلى

إبداع سونيته وضعها بمثابة تقديم للمسرحية ، فى حين يقرر رامى أن الصوت المرجّع طالما ألهمه القصيد ، ويقول بهجة الأثرى إن وفاة صديقه ألهمته قصيدته التى مطلعها :

لمن حشدت هذى المآتم يا دهر وناح الحجا والعلم والشعر والنثر

وكذلك كانت وفاة الأعزاء ملهماً لمردم بك وعبد الرحمن صدقى وعبد الرحمن الشرقاوى . فماذا يعنى هذا الإحصاء ؛ أيعنى أن شهادة كولنجوود صحيحة ؟ بمعنى أن أية تجربة يمكن أن تكون خصبة إذا أراد الشاعر ، أم أنه لا يزال هناك شرط آخر وراء هذه التجارب ؟

إن محاولة تحديد التجربة الخصبة تحديداً فينوتيبيًّا محاولة فاشلة حتماً ، وهذا واضح من الأمثلة القليلة التى أوردناها. وليس هذا بعجيب ؛ فكل الظاهرات السيكولوجية لها هذه الخاصية التى يرجع إليها السبب فى تعقد الميدان أمام عدد من الباحثين تعقداً يدفعهم إلى كثير من التعسف أو الفرار من المشكلة كلها .

ولقد رأينا فى الفصلين الأول والثانى من هذا الباب أمثلة لهذا التعقد فى ميدان العبقرية ، والعبقرية الشعرية خاصة ، وعرضنا لكثير من الوثائق التى تبدو إذا ما نظرنا إليها على أسس فينوتيبية ، متباينة كل التباين ، ولكن النظرة الجينوتيبية لا تلبث أن تراها مظاهر مختلفة لأساس دينامى واحد . وهذا ما نريد أن نتبينه بالنسبة لهذه الظاهرة المختلفة التى تصحب الخطوة الأولى من خطوات عملية الإبداع . نريد أن نتبين الأسس الدينامية لظهور التجربة الخصبة فى مجال الشاعر .

كل الإجابات التى بين أيدينا ، تكشف عن أنه ما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها « ماض » فى نفسه ، حتى القصائد التى اختلط أمرها على « رامى » و « الغضبان » ، قصائد اللحظة الحاضرة كما يسميانها ، يسرى عليها هذا الرأى أيضاً . فإذا أردنا أن نحدد هذا الماضى ، قلنا إنه تجربة اشترك فيها « الأنا » ككل ومن الواضح أن كثيراً من التجارب تمر بنا دون أن يشترك

فيها الأنا ككل ، بمعنى أنها لا تقوم على توترات عميقة لدينا .

ومن الأمثلة على ذلك ما وجدته الباحثة السيكولوجية تسيجارنك فى تجاربها على تذكر الأعمال التامة والفرق بينه وبين تذكر الأعمال الناقصة . فقد لاحظت هذه الباحثة أن بعض الأشخاص كانوا يقاومون مقاومة عنيفة محاولتها إيقافهم عن إتمام بعض الأعمال ، بينما كان الآخرون يبدون مقاومة طفيفة نسبيًّا ، فاستنتجت من ذلك أن أى إيقاف لعمل متكامل ، أى له بدء ونهاية ، قبل أن يتم تلقى مقاومة بفضل التوتر الذى بدأ الفعل بظهوره على أن ينتهى بانتهائه . وتتفاوت المقاومة من شخص لآخر تبعاً لموقفه ككل ، وقد وصفت الأشخاص الذين أبدوا مقاومة أعنف من زملائهم بأنهم أشخاص طموحون . ومما لاشك فيه أن التوتر الدافع لدى هؤلاء كان أكثر عنفاً ولابد أنه صادر عن أجهزة عميقة فى الأنا ، تميل إلى الاتزان بدرجة أعظم ، بل لقد يصدر عن « الذات » أحياناً . وتقول الباحثة إنهم فيما يبدو قد ربطوا بين إتمامهم العمل وتقدير شخصيتهم بوجه عام .

فهناك إذن اختلاف دينامى عميق فى تلقى كل منا لأية تجربة . فقد يسألنى أحد الزملاء سؤالا علميًّا لاعتقاده أننى أستطيع الإجابة عليه لكننى أعجز عن الإجابة عليه وتمر المسألة « بسيطة » دون أن تترك أثراً عميقاً، بينما يسأل هذاالزميل زميلا آخر نفس السؤال ويعجز الأخير عن الإجابة أيضاًلكنه لا يطيق أن يعترف بالعجز أو يحاول أن يجد مبرراً أو يدعى النسيان، وقد يدفعه ذلك إلى بعض القراءات تأهباً للمواقف المماثلة ، والمهم أن المسألة لا تمضى بالنسبة له « بسيطة » ، بل تمس بعض الأعماق مما يظهر أثره فى كل مظاهر الاستجابة لمثل هذا الموقف .

وبالمثل قد أشهد منظراً أو أسمع حديثاً أو أتلقى نبأ ، فتترك هذه الأمور آثاراً مختلفة تبعاً للموقف ، ومن المحقق أن موت أحد أصدقائى يترك لدىَّ أثراً أعمق بكثير من موت شخص غريب ، بمعنى أنه يمس أعماقاً فى الأنا لا يمسها هذا الحدث الأخير ، ويترك فى هذه الأعماق توترات تدفعنى إلى

خفضها كما أعود إلى نوع من الاتزان ، ويظهر أثر ذلك فى كل مظاهر اللوعة والأسى . ويمكن أن يقال إن تجربة ذبح الشاة وقعت عند « مردم بك » هذا الموقع ، فتركت لديه آثاراً عميقة فى الأنا .

فإذا وقعت للشخص تجربة أخرى تمس هذه الأعماق أى يكون لها بالنسبة للأنا نفس الدلالة التى كانت للتجربة القديمة ، فإن آثارها تلتقى بآثار التجربة القديمة ويؤثر هذا فى دلالة التجربة الجديدة ، ويحدث هنا ما يسميه بعض الشعراء « دوامة » ، تُبعث فيها بعض المواقف الماضية وتختلط بآثار الموقف الحاضر ، **هذه التجربة التى تقع للأنا وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنا ، هى التجربة الخصبة بالنسبة للشاعر ، أعنى من يحمل الإطار الشعرى باعتباره الطريق إلى استعادة النحن .**

وقد أورد سبندر[1] فى ترجمته الذاتية وصفاً مطابقاً تماماً لهذا الوصف الذى أوردناه ؛ فهو يقول فى معرض مقارنته بين موقفه من الشعر وبين موقف أودن Auden الشاعر الإنجليزى المعاصر :

« ذلك أن الذاكرة هى جذر العبقرية المبدعة . فهى تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشرة التى تسمى « الإلهام » ، باللحظات الماضية التى حملت إليه انطباعات مماثلة . وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن لشاعر ، فى اللحظة ، من أن يخلق تأليفاً عبر الزمن ، قوامه أنغام إن هى إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر فى أوقات متباينة ووصل بينها فى تشبيه يحتويها جميعاً متعاصرة » .

« إن أهم ما يميز الشاعر من سائر الشعراء نوع ذاكرته والطريقة التى يستخدمها بها . وثمة نوعان من الذاكرة : نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها ، والآخر هو الذاكرة الخفية واللاشعورية . فأما الذاكرة الصريحة الشعورية فهى ذاكرة الانطباعات التى صيغت فى الذهن على هيئة أفكار وقت تلقيها . وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهى ذاكرة الانطباعات التى لم نصغها شعورياً وقت تلقينالها ، وبالتالى فإن تذكرها يبدو وكأنه خلق لها من جديد ، أو كأنه التقاء بها لأول مرة » .

« ولقد كان نوع التذكر عند أودن صريحاً . فى كل لحظة كان يجد رهن إشارته مستودعاً هائلا من الانطباعات المسجلة كأفكار لا تزال محتفظة بحيويتها . . . أما أنا فكانت ذاكرتى مدفونة ، وكان تذكر الانطباعات الماضية بالنسبة لى عملية لا إرادية إلى حد ما ، عن طريقها تستدعى خبرة جزئية راهنة خبرات مماثلة وتبعثها من أعماق الماضى » .

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٥٨ . Spender, S.

ويرى ريتشاردز[١] أن من أهم مميزات الشاعر ، قدرته على استخدام وجوه الشبه بين تجاربه والسيطرة عليها من خلال تأثير هذه الوجوه بعضها فى البعض . ويحاول أن يحدد السبب الذى من أجله تبعث بعض التجارب الماضية دون سواها ، فيقول : إن قابلية التجربة للبعث تعتمد أولاً وقبل كل شىء على مقدار اهتمامنا ، أو بالأحرى على دوافعنا التى نشطت أثناءها . وإذا نحن لم نعان اهتمامات مماثلة فإن البعث يكون عسيراً. فالتجربة الأصلية مشيدة على عدد من الدوافع ، أتتنا من خلالها ، بل لقد نستطيع أن نقول إنها هى هذه الدوافع نفسها ، والشرط الأساسى لبعثها هو حدوث دوافع مشابهة . ومما لا شك فيه أن عودة جزء من الموقف من شأنها أن تعيد إظهار الكل . ولما كانت دوافعنا تنتمى إلى عدة أبنية ، فمن المؤكد أن بعض المنافسة ستجرى حول أى هذه الأبنية هو الذى سيُبعث ، والظاهر أن ما يحسم المشكلة هو نوع العلاقة بين الأجزاء ، فإن الكل الأكثر انتظاماً أقوى مما سواه من الأبنية ، والآثار المنتظمة ، أى المتخلفة عن تجارب استجبنا لمقاوماتها « ككل » تكون أكثر استعداداً من غيرها للبعث . ويمضى رتشاردز إلى أبعد من ذلك فيحاول أن يقرر الشروط الفسيولوجية لهذه الاستجابة للمواقف ككل ، فيرى أنها تتلخص فى درجة مرتفعة من التنبه[٢] ، وهذا الشرط يصدق على أبسط الآليات كما يصدق على أعقد الأفعال الشعورية ؛ وقد بحث الدكتور هنرى هيد Henry Head مسألة التنبه[٣] ، وأوضحها بالمثال الآتى : أصيب أحد الجنود فى المنطقة الجبهية اليسارية من المخ ، لكنه ظل فيما يبدو سوياً . فهو يسلك سلوك الأسوياء فى الحياة اليومية ، ويعمل بنشاط منجزاً ما يطلب إليه ، غير أنه جعل يكتب ذات يوم خطاباً إلى أمه التى ماتت منذ ثلاث سنوات ، وكان مقتنعاً بوجود مدينتين كل منهما تسمى « بولونيا » ، إحداهما فى طريق عودته من ميدان القتال بالقرب من نيوكاسل ، والأخرى فى فرنسا ولابد من عبور البحر

(١) المرجع السابق ذكره . ص ١٨٠ — ١٨٦ . Richards, I. A.

(٢) Vigilance

(٣) المرجع السابق ذكره . ص ١٠٠ . Koffka, K.

كما تصل إليها . وهذا يدل على أن تجربة المرور فى بولونيا بعد الإصابة ، حدثت دون أن تتأثر بالتجربة السابقة عندما مر الرجل بهذه المدينة نفسها فى طريقه إلى ميدان القتال . ويمكن تفسير ذلك على أساس أن الإصابة قللت من قابلية الجهاز العصبى للإنفاذ[١] ، فأصبح الشخص يستجيب للمواقف كأجزاء متناثرة ، وهنا يقال إن درجة التنبه منخفضة ، فالمقصود بدرجة التنبه قابلية الجهاز العصبى للإنفاذ بحيث يمكن أن تلتقى آثار التجارب المتشابهة .

غير أن هذا التعليل لبعث آثار بعض التجارب الماضية عند الشاعر ، بالرجوع إلى فكرة التنبه كشرط فسيولوجى لا يعدو حدود الفرض الذى لا يزال يحتاج إلى مزيد من التحقيق التجريبى .

٢ — لقاء التجربتين :

ماذا يحدث بالضبط عندما تلتقى التجربة الحاضرة بآثار التجربة الماضية ؟ ها هنا مشكلة دقيقة وغامضة إلى حد بعيد ، غير أننا سنحاول أن ننفذ إليها مستعينين بما ورد فى إجابة مردم بك ورضا صافى عن السؤال الأول ؛ فهما قد ألقيا على هذه اللحظة قسطاً من الضوء لم يتوفر فى الإجابات الأخرى .

يقول مردم بك : « وذلك أننى شهدت مرة بدارنا جزاراً يذبح الأضاحى .... فكنت أنظر إليه يذبح الواحدة بعد الأخرى بخفة وقساوة والأضاحى تتخبط بدمائها وتغط غطيطاً منكراً . وقامت صور هذا المشهد فى نفسى ، أستهجن قساوة الجزار وأرق للضحايا . . . .

---

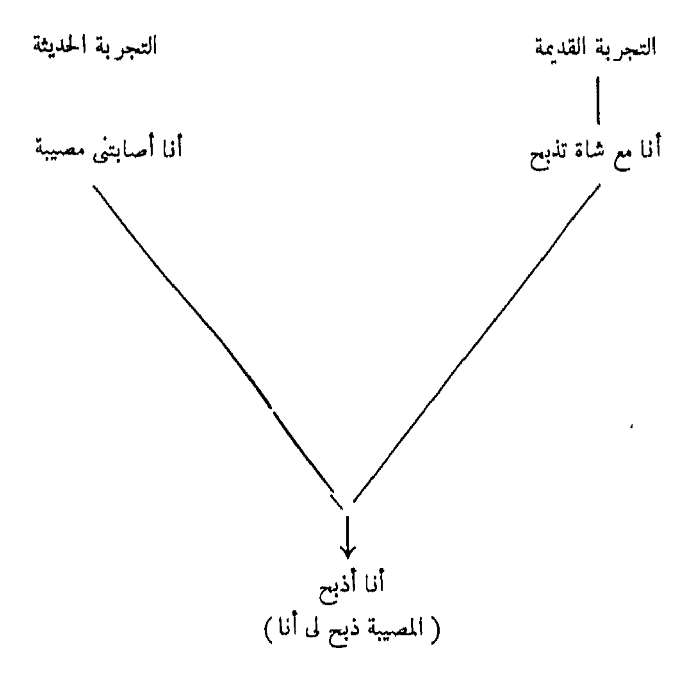
(١) permability

وتدل الدراسات التى قام بها شابيرو M.B. Shapiro وأيزنك H.J.Eysenck حديثاً فى جامعة لندن على أن حالات الإصابة العضوية فى المخ يترتب عليها ظهور عدد من التغيرات السلوكية التى لا يمكن تفسيرها إلا على أساس أنها ترجع إلى زيادة نسبة عمليات الكف inhibition فى الجهاز العصبى المركزى على حساب عمليات الإثارة excitation . ويمكن الرجوع فى ذلك إلى المرجع الآتى :

Shapiro, M.B. *An Experimental Investigation of an Anomaly in The Performance of The Block Design* Test, Ph. D, thesis, University of London, 1956.

ومضى على ذلك زمن طويل ، ومنيت بفاجعة ما كنت أقوى معها على الرثاء ، بل ما كنت أطيق أن أسمع رثاء أو أقرأه ، ودافعت الشعر وتشاغلت عنه . وكنت أشعر بعد تلك الفاجعة كأنني مذبوح ، وتنبهت صور الضحية فى نفسى ، وخيل إلىّ أننى أقاسى من جرح المصيبة مثل ما تقاسى من ألم الذبح . وأظلنى حال من الشعر هزنى للقول . . . »

فالأمور إذن قد جرت عند الشاعر على هذا النحو :



كذلك الحال مع رضا صافى ، ينتهى اللقاء بين تجاربه القديمة (العطف على اليتامى والصمم) وبين التجربة الحاضرة إلى : « أنا اليتيم » ، وتنتظم هذه النتيجة ، كما تنتظم النتيجة السابقة فى القصيدة التى ظهرت لنا . فلسنا فى قصيدة مردم بك بإزاء تجربة تدور حول شاة تذبح ويوصف هذا المشهد وصفاً موضوعيًّا ، بل نحن بإزاء تجربة تجرى على الأنا ، وكل ما يظهر فى مجراها يظهر على أنه متعلق بالأنا ، وكأن الشاعر يريد أن يقول ، « إن المصيبة التى أصابتنى هى ذبح لى ، أو إننى أعانى فيها آلام الذبح كما كانت تعانيها

الشاة » . كذلك عند رضا صافى ، لسنا بإزاء تجربة تدور حول شكر المتبرعين لليتامى الذين هم غير الشاعر ، بل نحن بإزاء تجربة تجرى على الأنا . « إنكم إذ تعطفون على اليتامى تجدونى بينهم . فأنا يتيم » . ومن هنا وردت هذه الأبيات الصريحة فى التعبير عن موقف الأنا :

سلوا الليل عن لهفى إلى جنح حاضن يرد الأذى عنى ، ويدفى عظاميا
سلوا العيد والأطفال حولى أراهم يعبون من عطف الأبوة صافيا
وأغدو وقد جفت عروقى من الظما إلى نهلة منه تبل أواميا
أنا الجائع الظامى إلى كف والد تربت خدى أو تفلى النواصيا

....

ومع أن قصيدة مردم بك ليس بها مثل هذه الأبيات الصريحة فى الإبانة عن موقف الأنا ، فهى متجهة فيما يبدو إلى وصف مشهد ذبح الشاة ؛ إلا أننا إذا دققنا النظر قليلاً وجدنا هذا الوصف فى الواقع وصفاً لحال الأنا ؛ يبدو ذلك مثلا فى قول الشاعر :

لحى الله جزاراً يتل ضحية وركبته عبء على الصدر مطبق

وفى قوله :

حنا فوقها كالذئب فوق فريسة وما كل حان لو تدبرت مشفق

وفى قوله :

ولم أرها تزداد إلا وداعة فما باله يزداد عنفاً ويحنق

ولسنا نريد بذلك أن نقول : إن الشاعر عندما كان يكتب هذه الأبيات كان يعتبر « فى وضوح وتدبر » الشاة « رمزاً له » ويقصد فى البيت الأول إلى وصف موقف القدر منه فيرمز له « بركبة » الجزار التى هى عبء على صدر الشاة ، لسنا نقصد ذلك ، ومن المرجح أن الشاعر لا يمارس الأمور هكذا ، غير أن وصف ارتكاز الركبة على الصدر بأنه عبء . والمقارنة بين « الحانى المشفق » و « الحانى المفترس » ، يدل على أن التجربة تدور حول الأنا . ولو أننا حاولنا أن نتتبع فى كل بيت ما يدل على ذلك لقدر لنا أن ننزلق إلى

كثير من التعسف ، والواقع أننا فى غنى عن ذلك ، ويكفى بدلا من ذلك أن نقرر أن « القصيدة ككل » إنما تدور حول الأنا ، فهى وصف لمجال إدراكى مركزه الأنا ، وفى مثل هذا المجال تكتسب المدركات خصائص فراسية[١] وربما كانت هذه الخصائص من أبرز ما يكشف الشاعر عنه فى إبداعه .

٣ ــ الخصائص الفراسية :

الواقع أن التعبير عن هذه الخصائص من أهم ما يميز الكتابة الأدبية على الإطلاق ؛ فانظر مثلا إلى هذا المقال فى عملية الإبداع ، ولنفرض أننى انطلقت فى حديثى فإذا بى أتكلم عن الشاعر المسكين أمام سلطان اللفظ الطاغى ، عندئذ ستقول إن هذا مقال أدبى وليس مقالا علميًّا ، والتعليل الشائع لمثل هذه التفرقة أن الكاتب أصبح « ذاتيًّا » ونسى ما توجبه عليه الموضوعية ، وهذا الرأى صحيح لكنه غامض . ولتوضيحه نضرب مثلا آخر .

ينظر الطفل إلى هذه اللعبة « فتجذبه » ويحاول أن يدفع أباه إلى شرائها ، وينظر إلى هذا المقعد « فيدعوه » المقعد إلى القفز عليه ، والكرة « تهيب به » أن يركلها ، والعصا تحمسه إلى « امتطاء صهوتها » وهكذا كل ما فى مجاله يرتبط بالأنا مباشرة فيدفع فيه التوترات الدافعة إلى الفعل . وعلى العكس من ذلك الراشدون ، فنحن نرى هذا « المقعد » على أنه مقعد فحسب ، ذو خاصية وظيفية[٢] ، وهذه الكرة « للعب » ولكنها لا تدعونا ، والعصا لها عدة وظائف ، ومن الواضح أن هناك فارقاً بين هذين الموقفين ، موقف الطفل وموقف الراشد . ويتضح ذلك من النتائج المتحققة فى السلوك لدى كل منهما مما يدل على اختلاف ديناميات الموقف . فالأنا المتجانس عند الطفل مرتبط بالمجال بدرجة تجعل لقوى المجال تأثيراً مباشراً عليه ككل[٣] ، فى حين أنه فى حالة الراشد يكون « مستقلا » (وليس منعزلا) عن المجال ومتغايراً نتيجة للترقى ، وهو

---

(١) Physiognomic characters

(٢) functional characters

(٣) المرجع السابق ذكره . Wallon, H.

ما تكشف عنه القوانين الثلاث الأخيرة (أى الثانى والثالث والرابع) من قوانين التكامل عند الدكتور مراد [١] ، ويرجع هذا الاستقلال إلى ظهور عدة أجهزة داخل جهاز الأنا ، لها نوع من الاستقلال بحيث يمكن أن يدفع بعضها إلى الفعل دون أن يدفع معه الأنا ككل ، ويبدو ذلك مثلا فى التفكير الموضوعى الذى نمارسه كنشاط جزئى للأنا . وقد أشرنا من قبل إلى ملاحظة فرتهيمر ، إذ يقرر أن العلاقة الأصلية بين الأنا والمجال علاقة دينامية ، وليست علاقة معرفية ، فالأصل فى الموقف أن الأشياء تدفع الأنا إلى « الفعل » الذى يمارسه ككل ، بأجهزته الحركية وغير الحركية . ومعنى ذلك أن هذه الأجهزة فى الأصل متكاملة تصل بينها أفعالها ، ونخص بالذكر أن يكون الإدراك مؤدياً نحو الفعل ، ومعنى ذلك أن الأصل فى إدراك الأشياء أن تدرك خصائصها الفراسية ، ونجد ذلك متحققاً عند الطفل ، وعند البدائى أيضاً ، وبالمثل نجده عند الشاعر .

والاتفاق سائد على أن عالم الطفل والبدائى يختلف عن عالم الراشد المتمدين فهو عند الأولين عالم قوى متفاعلة ، فهذا الشىء جذاب وذلك منفر ، وهذا رهيب وذاك مزعج ، فى حين أنه عند المتمدين عالم « أشياء » لها حظ من الاستقلال والاستقرار . ومن المعلوم أن الترقى يمضى نحو زيادة استقلال الأنا مما يظهر أثره فى زيادة القدرة على الأفعال الإرادية التى لا يمليها المجال الخارجى مباشرة ، ومن هنا جاز لنا أن نعلل ظهور الخصائص الفراسية للأشياء ، بأنه راجع إلى تأثر الأنا مباشرة بالأشياء .

غير أن موقف الشاعر ليس كموقف الطفل أو البدائى بالضبط . فهو راشد فى مجتمع متحضر ، وإدراكه يمضى داخل إطار اكتسب مضمونه من

---

(١) مراد (يوسف) ١٩٤٦ . المرجع السابق ذكره .

وقد ورد ذكر هذه القوانين بالشرح اللازم فى الكتاب الآتى :

مراد (يوسف) شفاء النفس ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٤٣ . ص ١٢٥ — ١٢٨ .

وسأكتفى هنا بإيراد صيغة هذه القوانين :

القانون الثانى : يتجه الترقى فى مجال الشخصية من الأفعال الآلية إلى الأفعال الإرادية .

القانون الثالث : يتجه الترقى فى مجال النشاط الحركى من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها .

القانون الرابع : يتجه الترقى فى مجال النشاط الذهنى من الإحساس إلى التصور الذهنى .

تراث مجتمعه ، والنتيجة أن يكون هذا الإدراك مختلفاً عن إدراك الطفل والبدائى ولو أنه يماثله . وليس فى هذا القول من التناقض ما يدعو إلى رفضه ، فإن إدراك الشاعر يماثل إدراك الطفل أو البدائى من حيث إنه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء ، أى يدركها على أنها دافعة للأنا إلى فعل ، لكن هذه الخصائص التى تبدو له لا شك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائى ، فهى ككل ما فى المجال السلوكى تعتمد على تاريخ الشخصية ، وكذلك نجد أن هذه الخصائص تختلف من شاعر إلى شاعر ، فالثورة بالنسبة إلى هوراس صديق الريف مقرونة بالحزن والأسى فى حين أنها بالنسبة لأرجون Aragon مقرونة بالأمل والرجاء . والآلة عند طاغور عابسة تدعو للتشاؤم ، أما عند أودن Auden فمشرقة تنم عن مستقبل باسم . وهنا تبدو تبعية الخصائص الفراسية إلى حد ما للإطار .

وبوجه عام ، يمكن أن يقال إن إدراك الشاعر يشبه إدراك الطفل والبدائى من حيث الشكل ، ويختلف عنه من حيث المضمون . فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائى مع مجاله ، ولكن فى مستوى أعلى .

٤ – خطوات الإبداع :

ولكن لنتحرك قليلا مع الشاعر ، فقد أتته الآن تجربة متصلة بالأنا بعثت عنده آثار تجربة قديمة جرت على الأنا ، وقد تبادلت التجربتان التأثر والتأثير واختلط الأمر على الشاعر فكأنه فى دوامة . ولا يمكن أن يستقر الأنا فى مثل هذه الحال ، لأن الاستقرار لا يتم إلا إذا كانت أجزاء المجال واضحة المعالم واضحة الصلات[1] ، أى أنها هى نفسها فى حالة استقرار ، فإذا لم يتوفر ذلك ظهرت بالأنا توترات تدفعه إلى محاولة التوضيح كيما يتحقق الاتزان . مثال : تبدو هذه الظاهرة فى أبسط صورها فى المجال البصرى ، فقد يحدث لسبب ما أن تبدو الكلمات المكتوبة أمامى مهتزة (مزغللة) ، عندئذ تندفع المقلة والجفنان فى حركات سريعة قد يصحبها دلك العين بالمنديل ، أو تغيير

---

(١) قانون Pragnanze

وضع الكتاب الذى أقرأه . وكل هذه الحركات هدفها إزالة الاهتزاز وإعادة الوضوح والتمييز ، ولن تهدأ إلا إذا بلغت هذا الهدف . مثال آخر : أضرب مثلا آخر أعقد من السابق بعض الشيء ، يروى أحد الزملاء المشتغلين بالتدريس فى إحدى مدارس الريف ، أنه عندما ألقى على تلامذته الدرس الخاص بكروية الأرض قاوموه مقاومة عنيفة ، فلما ألح على محاولة إقناعهم بصحة هذا الرأى اندفعوا يسألون عدة أسئلة ، تبدو متفرقة ولكنها فى الواقع مرتبطة فيما بينها من حيث إنها تمس عدة جوانب من الصورة العامة للوجود كما استقر عليها الأنا ، وما دامت هذه الصورة قد اختلت فى أحد جوانبها فقد اختل توازنها وفقد الأنا استقراره فإذا به يندفع لإعادة التوازن وذلك بإدخال تعديلات على جوانب الصورة المختلفة عن طريق هذه الأسئلة المتعددة .

وهناك أمثلة كثيرة ، تقوم كلها على تفسير دينامى واحد ، هو اتجاه الأنا نحو الاتزان ؛ والواقع أن موقف الطفل فى كثرة أسئلته أقرب إلى أن يفسر على هذا الأساس ، منه إلى أن يفسر على أساس التحويم حول « الجنس » ، فإن الأسئلة الكثيرة التى يلقيها الأطفال على الراشدين من حولهم عن مشاهد الطبيعة والأفكار الميتافيزيقية مبعثها عدم استقرار الأنا وسعيه المتصل نحو تحصيل صورة مستقرة عن هذا الوجود الذى يصدمهم بغرائبه فى كل لحظة .

كذلك يندفع الفنان نتيجة لالتقاء التجربتين ، يندفع فى نشاط يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان ، ويكون هذا النشاط منظماً بفعل الإطار ، فتكون النتيجة قصيدة . ومن المحقق أن اختلال الاتزان يختلف باختلاف التجارب التى يلقاها الفنان ، بحيث يمكن أن نتحدث عن اختلال سطحى ، واختلال عميق ، واختلال بالغ واختلال ضئيل ، ويبدو أثر ذلك فى صعوبة عودة الاتزان إلى الأنا وتأخر هذه العودة فترة طويلة أحياناً ؛ وعلى هذا الأساس نستطيع أن نعلل كون فيكتور هيجو V. Hugo لم يستطع أن يبدع من معين وفاة ابنه إلا بعد مرور عام على هذه الوفاة ، وكيف أن الحادث الذى أصاب مردم بك اقتضاه زمناً غير يسير حتى استطاعت آثاره أن تقترب من الانتظام .

ومن المحقق أن هذا النشاط يكون مدفوعاً بضغط جهاز أشد اتساعاً هو جهاز النحن ، فإن اختلال اتزان الأنا ككل واندفاعه إلى تحصيل اتزان جديد يعنى اختلال الصلة بينه وبين النحن واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة ، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الإطار ، **ومن هنا كان العمل الفنى فرديًّا واجتماعيًّا فى وقت معاً ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان لكنه تنظيم فى سياق الإطار ذى الأصول الاجتماعية الذى يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم .**

ومما يدل على أن هدف الشاعر فى إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالى إعادة الاتزان إلى الأنا ، مما يدل على ذلك أن عملية الكتابة نفسها (إذ يكتب الشاعر وهو يبدع) ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة حتى يستطيع أن يجمعها فى « كل » دون أن تفلت منه بعض أجزائها ، وإذا استطاع الشاعر بأية طريقة أخرى أن يثبّت هذه الجوانب فلا حاجة له بالكتابة ، ولذلك نجد رامى يقول أنا قلما أكتب عندما أبدع ، ولكنى أغنى . وكذلك عُرف عن ألكسى تولستوى A.N. Tolstoy أنه اعتاد ألا يتكلم أبداً عما سيكتبه من قصص ، لاقتناعه بأنه لن يستطيع الكتابة عما نظر فى تفاصيله من قبل . وهو يقر بحق أنك إذا عشت مرة واحدة فيما تود أن تبدع فإن الحالة الدافعة إلى هذا الإبداع لن تتأتى لك مرة أخرى . وهو نفسه كان يتحدث أحياناً عن بعض مضمون فصوله القادمة ، لكنه لم يكن يتحدث أبداً عن « كيف يكتبها »[1] ، ومن هنا يبدو كيف أن فعل الكتابة مجرد « طريق إلى التنظيم أو التوضيح » ، فإذا سلك الشاعر طريقاً آخر وبلغ الهدف فقد انتهى التوتر الدافع وعندئذ تحل حالة « الفقدان »[2] التى تحدث عنها لفين ، بقوله إنها تحدث عندما تفقد الدافع إلى عمل ما مع أنك قد تتذكره بكل وضوح ، وهذا غير « النسيان »[3] الذى لا يذهب بالتوتر الدافع ، بل

(١) Tolstoy, Luduvica "Notes for the third part of the Novel Peter I", *Voks Bulletin*, 1945, *No.* 3-4.

(٢) forgetfulness

(٣) forgetting

بمجرد أن تتذكر تعود إلى محاولة إنجاز الفعل[١] . أضف إلى ذلك أن التحدث إلى الغير يحقق هدف التوتر الأشد اتساعاً ، ألا وهو توتر الحاجة إلى النحن .

ذلك دليل آخر على أن حركة الشاعر فى عملية الإبداع إنما هى مدفوعة نحو التنظيم ، تنظيم هذا « المشهد الجديد » أو هذه التجربة التى هى نتاج التقاء آثار تجربتين ، داخل الإطار الشعرى الذى يحمله . ومن المحقق طبعاً أن هذا الإطار نفسه يعانى فى ذلك بعض التغير ، بحيث يمكن أن نقول من ناحية أخرى إن فعل الإبداع هو إعادة تنظيم الإطار وقد تسربت إليه هذه « التجربة الجديدة » .

ولكن كيف يتقدم الشاعر نحو هذا الهدف ؟ إنه الآن يحمل التوتر الدافع ، والظاهر أن هذا التوتر يكون فى بداية العملية سطحياً ، لكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقاً وثقلا على الأنا ، بحيث إن الأنا يصبح فى قبضته . وكثيراً ما راع الشعراء ذكرى هذه اللحظات بعد أن يفرغوا منها ، فيتعجبون لغرابتها ، وسرعان ما يعممون ويغرون سواهم بالتعميم ، فيتفق الجميع على القول بأن الشاعر لا يملك لنفسه حولا ولا قوة . ومع ذلك فالمشاهدة تدل على أن أى فعل متكامل نبدأه ونمضى فيه نحو نهايته ، نزداد اندفاعاً كلما اقتربنا من هذه النهاية ، أى أن التوتر الدافع يزداد سيطرة على الأنا . وقد لاحظت تسيجارنيك أن الأشخاص الذين أجرت عليهم التجارب الخاصة بالفرق بين تذكر الأعمال التامة وتذكر الأعمال الناقصة يقاومون بشدة محاولتها إيقافهم عن مواصلة الأعمال التى أوشكوا على إنهائها ، وعلى العكس تكون مقاومتهم طفيفة نسبياً إذا قاطعتهم الباحثة قرب البداية . فليس موقف الشاعر إذن فريداً فى هذا الضغط الذى يعانيه .

وتتلخص حركة الشاعر إذ يندفع هكذا ، فى مجموعة من الوثبات تصل بينها لحظات كفاح ، فهو لا يتقدم من بيت إلى البيت الذى يليه كما يخيل للكثيرين ، وقد رأينا ما يؤيد ذلك فى المسودات ، كما أن بعض الشعراء حدثنا

(١) Lewin, K. "Will and Needs", *A Source Book of Gestalt Psychology*, W.D. Ellis ed., London : Kegan Paul, 1938, PP. 283-299

عنه بوضوح فى إجابته . فهذه لحظة يبزغ فيها أمام الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة ، مما يدفعه إلى الإسراع فى كتابتها خشية أن يضيع أحدها ، وقد يكتب آخرها قبل أولها ، كما رأينا فى تحليلنا للمسودة الثالثة ، المهم أن تكتب المجموعة كلها ، وهى بناء متماسك منظم ، بمعنى أن لأجزائه دلالة حسب موضعها فى الكل ، ومن ثم وجدنا فى المسودة الثالثة أن الشاعر عندما كتب البيت الأخير من الوثبة الأولى قبل الأبيات السابقة عليه كتبه فى الهامش لأنه « لم يحن موعد كتابته بعد » ، فالبيت مرتبط بكلٍّ منظم وقد أتى للشاعر مرتبطاً هكذا ، كذلك نجد سانشيرل سيتول يشكو من أن القلم يكون أحياناً أبطأ من أن يلاحق بالتسجيل وابل الإلهام . وقد ترددت أصداء هذه الشكوى عند الكثيرين . أضف إلى ذلك أن تحليل المسودات قد أبان لنا كيف أن هذه الوثبات متماسكة بحيث إن الشاعر إذا نظر فى قصيدته بعد الفراغ منها وأعاد تغيير مواضع الأبيات فيها لم يعتد على وحدة الوثبة وتكاملها ، فلم ينقل أحد أبياتها إلى وثبة أخرى . بل نقل الوثبة بكاملها ، أو أعاد تنظيم الأبيات بداخلها .

ويتم الشاعر تسجيل الوثبة ، وكأنما أسدل بعدها ستار ، لكن الشاعر يظل مندفعاً بتوتره ، وهو الآن يكافح ليخطو أو ليثب وثبة أخرى بعد الوثبة الماضية ، ومن المحقق أنه فى هذا الكفاح يشعر بإنيته ، فالأنا يحاول التغلب على حاجز يقوم فى سبيله ، ما هو هذا الحاجز بالضبط ؟ إن الشاعر يعانيه باعتباره ضرباً من الغموض قد ساد المجال بعد ومضة الوضوح الماضية ، والظاهر أنه يكون مرتبطاً إلى حدما بقيود الصنعة واللغة أو بالإطار بوجه عام ، بحيث يمكن أن يقال إن الشاعر ذا الإطار الأكثر استقرار يكون تغلبه على الحواجز محققاً وذا دلالة معينة ، فهو لا يضطر فى هذا السبيل إلى تحطيم قيود اللغة أو النظم مثلا كما يفعل بعض الشعراء المبتدئين .

ويتخذ كفاح الشاعر فى سبيل الوثبة القادمة مظاهر عدة ، أهمها محاولته استعادة الوثبة وربما الوثبات السابقة من حيث دلالتها فى التوتر العام. فهو يعيد قراءتها وقد يحتاج إلى تكرار القراءة عدة مرات . ولما كانت هذه الوثبة أو الوثبات

\

نفسها قد أتته كأجزاء فى كل متكامل ، وإن لم تكن بقية أجزاء هذا الكل واضحة ، فإن استعادة الشاعر إياها معناها استعادتها من حيث دلالتها فى هذا الكل ، ولكنه لن يتلقاها كما تلقاها عندما أسرع إلى تسجيلها ، لأن العملية النفسية مهما بدت أنها واحدة تتكرر ، فهى لا تتكرر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة بل هى شىء جديد دائماً لأن الذى يتلقاها يتغير ، ومن المحقق أن هناك فارقاً بين الشاعر إذ تتضح له الوثبة لأول مرة ، وبينه إذ يتلقاها وقد سبق له أن عرفها ، وتبعاً لذلك تختلف دلالتها فى المرة الأخيرة عنها فى المرة الأولى فهى فى الأولى نهاية حركة وهى فى الثانية بداية حركة ، والحركة التى نقصدها هنا هى حركة صغرى متكاملة ، (بدليل هذه الوثبة التى تنتهى إليها وهى كل متكامل) داخل الحركة الكبرى ، حركة الشاعر فى القصيدة ككل .

يظل الشاعر إذن يحاول استعادة الكل عن طريق استعادة دلالة الوثبة فيه ، وكان قد فقد الصلة بالكل نتيجة لوقفته عند الوثبة وسلبيته فى تلقيه لها . وفجأة وفى اللحظة التى يستعيد فيها الصلة بالكل يثب وثبة جديدة متكاملة . ومعنى ذلك أن قوى مجاله الإبداعى قد انتظمت من جديد . ماذا يعين هذه اللحظة ؟ لا نستطيع أن نقرر الآن ، وهى فى الواقع مسألة جديرة بالبحث لكنها غامضة كل الغموض .

على أننا نقف قليلا هنا لنلقى نظرة على حركة الشاعر هذه ودلالتها بالنسبة للقصيدة . فمن الواضح أن الشاعر لا ينتقل من بيت إلى بيت ، لكنه ينتقل من وثبة إلى وثبة . من ذلك نستنتج أن القصيدة من حيث هى عملية أو من حيث هى كل دينامى ، تتألف من وثبات لا من أبيات . ومن هنا كانت الوثبة هى وحدة القصيدة ، وليس البيت هو الوحدة كما هو الشائع عند النقاد العرب بوجه خاص . فالوثبة هى الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التى هى كل دينامى متكامل . وكذلك كل عملية متكاملة لابد أن تتألف من عمليات صغرى متكاملة ، وكل بناء متكامل لابد أن يتألف من أبنية أو أنظمة صغرى متكاملة . والظاهر أن خطأ النقاد العرب فى تحديد الوحدة الدينامية للقصيدة

دفعهم إلى خطأ آخر إذ أضافوا إلى قيود الصنعة قيداً قالوا فيه إن شرط القصيدة الجيدة أن تتألف من أبيات كل بيت فيها يتم معناه بتمام لفظه ، وشاع فى كتب الأدب العربى تفنيد الشعر على هذا الأساس ، كما شاعت فيها ظاهرة ربما كانت من أخطر الظاهرات على ذوقنا الأدبى عامة ، ألا وهى تحطيم القصائد بالاكتفاء بإيراد بيت من القصيدة أو أبيات من مواضع مختلفة ، واعتُبرت هذه الأبيات كافية للتعريف بالقصيدة بل وبالشاعر الذى أبدعها .

رأى باترك Catharine Patrick [١] :

فى هذا الموضع من البحث يلزمنا أن نورد رأى كاترين باترك فى « علاقة الكل والجزء فى الفكر المبدع » ، وقد توصلت إليه من خلال بحث تجريبى دقيق ، نشرته عام ١٩٤١ . ويتفق هذا الرأى مع رأينا فى صورته العامة ، فقد تبينت الباحثة أن الكل يكون سابقاً على الجزء فى عملية الإبداع ، ولم تصل إلى هذا الرأى بناء على تأملات نظرية فحسب كما فعل برجسون ، ولكنها وصلت إليه على أساس تجريبى واضح . ومن هنا كان لبحثها أهميته العلمية التى لاشك فيها . فليس المهم أن نصل إلى آراء معينة فحسب ، لكن الأهم من ذلك أن نصل إلى هذه الآراء بوساطة منهج يمكن للآخرين أن يستخدموه ليتثبتوا من مدى مطابقة آرائنا للواقع [٢] .

وتقول الباحثة إنها بحثت هذا الموضوع من قبل ، ونشرت نتائج بحوثها

(١) Patrick, C. "The Relation of Whole and Part in Creative Thought," *Amer. J. Psychol.*, LIV, No. 1. 1941.

(٢) يسمى هذا المبدأ بمبدأ « القابلية للاستعادة reproducibility » وهو من أهم شروط التجربة العلمية التى ينبغى أن تتوفر فى الإجراءات procedure والنتائج . .

وقد كان إطلاعنا على هذا البحث فى ٢-١١- ١٩٤٨ ، بينما كنا قد فرغنا من إعداد بحثنا وتقديمه للمناقشة فى مايو من تلك السنة ، ومما يؤسف له أننا أطلعنا على هذا البحث بعد أن انتهينا من بحثنا هذا ولو قد أتيح لنا الاطلاع عليه قبل ذلك لاستطعنا أن نفيد من المنهج التجريبى الذى انتهجته هذه الباحثة بالإضافة إلى المنهج الذى انتهجناه .

فى مقالين ، ظهر الأول عام ١٩٣٥[١] بعنوان « الفكر المبدع عند الشعراء » وظهر الثانى عام ١٩٣٧ بعنوان « الفكر المبدع عند الفنانين »[٢] . وفى المقال الأول تناولت ما كتبه خمسة وخمسون شاعراً ، وثمانية وخمسون من غير الشعراء ، بعد تأملهم فى صورة عرضتها أمامهم ، وكانوا يصفون ما يدور بأذهانهم بصوت مسموع ، أثناء النظر إليها وأثناء التأليف ، وسُجل هذا الوصف بطريقة الاختزال . وفى المقال الثانى كلفت خمسين من الشعراء وخمسين من غير الشعراء برسم صور بعد قراءة قصيدة ، وسجلت وصفهم لما يحدث فى نفوسهم أيضاً . وقد وصلت الباحثة فى كلا المقالين إلى أن الفكر المبدع يمر بأربع مراحل :

١ — الاستعداد أو التأهب ، حيث يستقبل المؤلف ، وتتجمع لديه بضع أفكار وتداعيات ولكنه لا يسيطر عليها ، فهى تعبر بسرعة .

٢ — تأتى بعد ذلك مرحلة « الإفراخ » إذ تبرز فكرة عامة (أو حال[٣] شعرى) وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر .

٣ — تتبلور الفكرة التى برزت هكذا .

٤ — تُنسج هذه الفكرة وتفصل .

وتقول الباحثة إنها لم تصل فى هذين المقالين إلى توضيح علاقة الكل بالجزء ، ومن ثم فقد عمدت إلى توضيحها فى المقال الثالث . فالملاحظ أن الفكرة التى تبزغ فى المرحلة الثالثة أى مرحلة التبلور ، إنما هى فكرة عامة . وقد تأتى هذه الفكرة العامة عن فكرة أخرى عامة أو عن شعور عام كان سائداً فى المرحلة الثانية ، أو عن فكرة تفصيلية عرضت فى هذه المرحلة الثانية . وتقدم الكاتبة قائمة تثبت فيها عدد الحالات التى تقدمت من فكرة

---

(١) Patrick, C. "Creative Thought in Poets," *Arch. Psychol.*, 1935, 26, No. 178.

— "Creative Thought in Artists," *Arch. Psychol.*, 1935, 26, No. 178.

(٢) — "Creative Thought in Artists," *J. Psychol.*, 1937, 4, 35-73.

(٣) mood

إجمالية إلى التفصيل ، وعدد الحالات التى تقدمت بعكس ذلك من التفصيل إلى الإجمال .

المجموع	من تفصيل إلى إجمال	من إجمال منذ البداية	غير واضح
شعراء	١٨	٤٦	٣٦
غير شعراء	٣٦	٤٥	١٩
فنانون	٢٤	٦٠	١٦
غير فنانين	٣٠	٥٦	١٤

وتدل هذه القائمةعلى أن الأغلبية تكون لديها فكرة إجمالية منذ البداية ، وتتحدد معالم هذه الفكرة إلى حد كبير فى المرحلة الثالثة ، مرحلة التبلور . أما فى المرحلة الأخيرة فالأغلب أن يكون الانتباه متجهاً إلى التفاصيل ؛ وقد قدمت الباحثة قائمة لهذه المرحلة نتبين فيها أن الأغلبية تركز انتباهها فى التفاصيل :

المجموع	فكرة عامة	تفاصيل
شعراء	٨	٩٢
غير شعراء	٧	٩٣
فنانون	٣	٩٧
غير فنانين	٤	٩٦

وتقول الباحثة إن انتباه الشاعر أو الفنان قد ينتقل فى المرحلة الأخيرة بين التفاصيل والكل ، ولكنه متجه فى الغالب إلى التفاصيل .

ومن الواضح أن هذا الرأى لدى الباحثة يتفق مع رأينا فى صورته العامة فحسب . فالشاعر إذ يبدع القصيدة يتقدم من الكل إلى الأبيات . ولكن هل هذا القول صحيح على إطلاقه ؟ كلا ، فقد بينا كيف أن حركة الشاعر ليست هكذا بسيطة ، فليست القصيدة كلا متجانساً ، إنما هى بناء يتألف من أبنية صغرى هى الوثبات ، والشاعر لا يتقدم من التوتر العام القائم وراء القصيدة ككل إلى الأبيات ، ولكن هناك بين هذين الطرفين مرحلة وسطى على جانب كبير من الأهمية ، هى مرحلة التوترات الصغرى ، التى تقوم وراء الوثبات ، وقد بينا مدى أهمية الوثبة من حيث إنها الوحدة الدينامية للقصيدة . وهذا ما لم تعرفه باترك .

٥ — مشهد الشاعر :

إذا كانت للوثبة هذه الأهمية الكبرى ، فلنقف عندها قليلا لعلنا نستطيع أن نضيء بعض جوانبها . إن الشاعر يرى فى الوثبة مشهداً لم يره من قبل . يرى الأشياء وقد تغيرت دلالتها . فبعد أن كانت ذات خصائص وظيفية ثابتة أصبحت ذات خصائص فراسية . كان الشاعر قبل هذه اللحظة يرى هذا الشيء مجرد « كتاب » ، لكنه أصبح الآن يراه كتاباً « يحمل عبئاً ثقيلا » ، إنه مُجهَد ، فقد حمل أشعار سافو عبر القرون الطوال . بل لقد تتغير دلالته تغيراً تامّاً ، فلا يعود يراه كتاباً بل يراه « قبراً » وذلك عندما يتأوه لأنه بعد أيام معدودات لن يقدر له أن يعيش « إلا بين جلدتى كتاب » .

قلنا من قبل إن لحظة ظهور الدلالة الجديدة غامضة كل الغموض ، وقد تركها كوفكا وهو يقرر أنها تحتاج إلى بحث عميق ، وأطلق عليها اسم الاستبصار[١] ، وحذر من أن تؤخذ هذه التسمية كوسيلة للتفسير ، فإننا هنا بصدد ظاهرة فى حاجة إلى التفسير ولسنا بصدد أساس دينامى مفسّر .

ونحن هنا نحاول أن نتقدم بمحاولة لإلقاء بعض الضوء على الطريق إلى حل هذه المشكلة . يقول لفين إن الواقع والتهويم لا ينفصلان انفصالا تامّاً ، ولو أن التمييز يزداد بينهما كلما ازداد الترقى. فإدراك الراشد أكثر خضوعاً لمقتضيات الواقع العملى من إدراك الطفل ، وكذلك إدراك المتحضر بالنسبة لإدراك البدائى . ولكن من ناحية أخرى يلاحظ لفين أن الشخص الواقعى جدّاً ، الذى ليس لديه من سعة الخيال ما يمكنه من أن « يرى » إمكانيات تغير الموقف الراهن لا يمكن أن يصبح مبدعاً مبتكراً . والحق أن النشاط الإبداعى يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع والتهويم[٢] .

هذه الملحوظة تشير إلى الطريق الذى يمكن أن نسلكه نحو حل مشكلة تغير الدلالات . فمن الملاحظ أن خصائص الأشياء لها درجة معينة من الثبات ،

---

(١) insight

(٢) Barker, R., Dembo, T. & Lewin, K." Frusttration and Regression", *child Behavior and Development*, pp. 441 – 458.

فالخصائص الوظيفية لها درجة كبيرة من الثبات بغض النظر عن حاجاتنا ، فهذا طعام سواء أكنت جوعاناً أم لم أكن ، أما كونه طعاماً شهيّاً فتلك خاصية طلبية[1] يتوقف ظهورها على ظهور حاجات لدىّ بحيث إذا كنت شبعاناً لم أر فى الطعام هذه الخاصية ، بل لقد أرى عكسها إذا كنت متخوماً . ومن الواضح هنا أن الحاجات قوى تربط الأنا بأشياء فى المجال فتدفعه نحوها وذلك بأن تبرز فيها خصائص معينة ، فإذا تحرر الأنا من هذه الروابط فقد زالت هذه الخصائص عن الأشياء . وعلى هذا الأساس نستنتج أن زوال الخصائص الوظيفية عن الأشياء فى بعض المواقف (وهى قليلة جداً) معناه تحرر الأنا من نوع آخر من الروابط التى تربطه إلى مجال الواقع العملى . والمشاهدة تدل على أن هذه الخصائص تظل ثابتة ما دام الأنا فى حالة اتزان ، فإذا اختل هذا الاتزان واشتد تقلقل الأنا اختفت هذه الخصائص عن الأشياء وحلت محلها خصائص أخرى ، تمليها ديناميات الموقف الراهن . ويحدثنا كوفكا عن شخص كان يتسلق أحد المرتفعات مستعيناً بحبل ، غير أنه أوشك أن يهوى فجأة وإذا به يمسك الحبل بأسنانه ؛ فى هذه اللحظة إذن تغيرت دلالة الفم ، فبعد أن كان أداة للأكل أو للكلام ، أصبح أداة للتعلق .

وفى عملية الإبداع ، يبدأ الشاعر من فقدان الأنا لاتزانه كما بينا من قبل ، فتصبح الصور التى لديه عن الواقع العملى أكثر تحرراً منها عند الآخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة ، ويتم هذا التغير فى لحظات معينة تكون مقرونة إلى درجة معينة من فقدان اتزان الأنا ، وتكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف ؛ فى موقف مركزه الأنا تصبح ذات خصائص فراسية ، وهنا نستطيع أن نقول إن التهويم قد اكتسب بُعد الواقع العملى إلى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع العملى ، أو بعبارة أخرى أن الواقع العملى أصبح تابعاً للمجال الذهنى إلى حد بعيد . وعلى هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر ؛ فهو عندما يقول

(١) demand character

إن الأطلال حزينة « يراها » حزينة فعلا ، وعندما يقول رأيت البرارى ضاحكات « فقد رآها » هكذا فعلا ، كل ما يمر بذهن الشاعر فى هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف ، حتى ذكرياته الخاصة، ولذلك يقول رتشاردز: إن ذكريات الشاعر تأتيه فى لحظات الإبداع منفصلة عن ظروفها الخاصة التى اكتنفتها ساعة حدوثها . إن الشاعر لا يغير ذكرياته لكنها تعود إليه متغيرة ، وهو لا يقصد إلى وصف الوقائع من حوله بأوصاف جديدة ، لكنها هى التى تأتى إليه حاملة هذه الأوصاف ، وعلى هذا الأساس ينبغى أن يعالج جانب هام من جوانب مشكلة الصدق فى الشعر ، والظاهر أن الأمور تمضى على هذا النحو فى الفن عامة . فإن رودان يقول : « إننى لا أغير الطبيعة أبداً . إننى أسجلها كما أراها . وإذا كان يبدو للبعض أنى غيرتها فذلك يكون قد تم فى لحظة لم أدرك فيها أننى أغيرها فعلا . وبعبارة أشد وضوحاً ، إن العاطفة التى تؤثر على وجهة نظرى ، هى التى تغير الطبيعة ، أما أنا فأنسخ ما أدرك بالضبط . . . إن الفنان لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر القوم ، لأن عاطفته تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر . ولكن يبقى بعد ذلك المبدأ الرئيسى للفن ، وهو أن تنسخ ما تشهد ، وأى منهج آخر مآله إلى الفشل حتما . وليس على الفنان أن يجمّل الطبيعة ، بل عليه أن يشهدها . ولو أن شخصاً عادياً حاول أن ينسخ الطبيعة فإنه لن ينشئ عملا فنياً . لأنه ينظر regarde دون أن يرى voir » .

هاهنا نستطيع أن نجد الأساس الدينامى للاستعارة[1] . فإن من أبرز خصائصها أنها تعتدى على حدود الواقع العملى بدرجة كبيرة ، فليس فى واقعنا العملى « شمس صفراء عاصبة الجبين » ، ولا فيه « نجوم تستحم فى الغدير » . إنما يوجد ذلك فى المجال الإبداعى للشاعر حيث يكتسب التهويم بُعد الواقعية إلى حد بعيد . وقد يلقى البعض هنا سؤالا عن الفرق بين

(١) metaphor

التعبير الاستعارى والتعبير الذى يتناول الأشياء من حيث خصائصها الفراسية ، والواقع أننا لسنا فى موقف يمكننا من تعيين هذا الفرق بوضوح ، قد نستطيع أن نتلمس الفرق الظاهرى ، فإن فى الاستعارة اعتداء أشد أو تغييراً يصل إلى حدود أبعد مما يبلغه رصد الخصائص الفراسية ، لكننا لا نستطيع أن نتبين أكثر من ذلك الآن .

ولكن لننظر قليلاً فى الاستعارة . وإليك بعض الاستعارات :

« أنا نرجس شارون » .

« أنا سوسنة الأودية » .

« عيناك حمامتان » .

من الواضح أن كلا من هذه الاستعارات تتألف من طرفين ، بينهما تطابق لا يبيحه الواقع العملى ، والشائع أن يسمى أحدهما المشبَّه والآخر المشبَّه به ، والشائع أيضاً ، لا سيما عند علماء اللغة ، أنهما فكرتان منفصلتان وقد ربط بينهما الشاعر على أساس أن الأول هو الطرف الرئيسى والثانى هو الطرف الثانوى المضاف لمجرد توضيح الطرف الأول أو تجميله ، وهذا ما يعيبه رتشاردز على النظرة التقليدية للاستعارة ، ويرى على العكس من ذلك أن نظرتنا إليها ينبغى أن تكون على أساس اعتبارها كلا متكاملا ، فإنها بما تعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى ما كان له أن يوجد بأية وسيلة أخرى ، ذلك لأن كلامن طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة [1].

ونحن نرى أن البدء فى دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامى الذى بيناه من شأنه أن يقضى على كل أثر للنظرة التقليدية فلا يتيح لها الظهور . فالشاعر لا يرى شيئين بل يرى شيئاً واحداً وقد أصبح هذا الآخر ، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات . والتشبيه مظهر آخر للأساس الدينامى نفسه ، وإن كان يدل على سيطرة التهويم بدرجة أقل ، فإن الشاعر لا يزال يعترف إلى حدما

---

(١) Richards, I.A. *The Philosophy of Rhetorics*, Oxford University Press, 1936.

ببعض الحدود الفاصلة بين الأشياء فى مجال الواقع العملى ، ودلالة هذا الاعتراف أداة التشبيه التى تصل أو تفصل بين طرفيه .

٦ – الحواجز أو قيود الإبداع :

تحدثنا عن لحظات الحرية عند الشاعر ، حيث يتحرر من دلالات الأشياء كما هى فى الواقع العملى ، ويشهدها ذات دلالات جديدة ، وهنا يستحق لقب المبدع بالمعنى الدقيق ، لأنه أوجد على غير مثال . ولكن إلى أى مدى تبلغ الحرية به ؟ إلى أى مدى يكتسب التهويم بُعد الواقعية ؟

يجمل بنا أن نذكر فى هذا الصدد ملاحظة لفين ، إذ يقول : « إن الحالم الذى يندفع يهدم بلا اعتبار لمقتضيات الواقع ، عقيم لا ينتج » ، وهو ما يقرره الدكتور مراد أيضاً[1] . والواقع أن الشاعر لا يمضى فى التهويم بغير قيود ، بل هو مقيد بتوجيه الإطار ، فانطلاقه يكون على الدوام داخل حدود الإطار . ولو أننا اختبرنا آثار عدة شعراء ممثلين لتيار واحد من التيارات الأدبية لتبين لنا كيف أن الإطار يتدخل فى توجيه حرية الشاعر فى لحظات طغيان التهويم ، حتى لنستطيع أن نتحدث عن طراز معين من الاستعارات والتشبيهات والخصائص الفراسية ، ليست متطابقة تماماً لكن بينها نوعاً من التقارب يفردها عن طرز أخرى :

نضرب مثلا لذلك ، قول لبيد :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

فإنه قريب من قول زهير :

ديار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم فى نواشر معصم

ونضرب مثلا آخر قول الأعشى :

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

---

(١) مراد (يوسف) ١٩٤٨ . المرجع السابق ذكره . ص ٢٤٠ .

فإنه قريب من قول الحسن بن هانئ :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء ودداونى بالتى كانت هى الداء

ومن هنا يمكن أن نفهم قول رتشاردز إن أرسطو قد أخطأ عندما قال إن الاستعارة هى الشىء الذى لا يمكن تعليمه للغير ، ذلك أن هذا القول معناه أن الاستعارة وما إليها من هذه الاكتشافات التى يتوصل إليها الشاعر فى ميدان الدلالات تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة ، ومعنى ذلك القضاء على قيمتها من حيث التوصيل ، وإذا صح ذلك وصح ما يقوله أرسطو أيضاً من أنها جوهر الشعر ، فمعنى ذلك أن الشعر غير اجتماعى بطبعه . لكننا قد بينا من قبل ، على أساس تجريبى ، ما يضاد هذا الرأى ، فهو أداة لبناء « نحن » جديدة . والواقع أن كل ما يأتى به المبدع لابد أن يكون ذا صلة بالإطار الذى يحمله والذى هو من أهم الأسس الدينامية التى تقوم عليها النحن .

على أننا نستطيع أن نلمس آثار قيود أخرى ، فهناك الإطار الثقافى العام للشاعر ، لا إطاره الشعرى فحسب الذى اكتسبه من ثقافته الفنية ، بل الإطار الذى تتدخل فى تحديده ظروف البيئة الاجتماعية ، وظروف العصر بوجه عام ، فالشاعر الذى يقول :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

ما كان له أن يقول بيت إليوت المشهور :

« حين يتمدد المساء على صفحة السماء
كمريض مُخدَّر وممُدد على منضدة »

ولا أبيات أودن Auden :

« فى الطبقات العليا من الذات
وفى قمم الخوف الشامخة
تكون ذرات الخطأ
العاصفة التى تهلك الراعى »

وما كان لهذين الشاعرين أن يلقيا ببيت الشاعر العربي . ومن هنا يبدأ النقاد بحثهم فى آثار البيئة فى شعر الشاعر ، ويحاول البعض إذا غاب عنهم أصل إحدى القصائد أن يعينوا عصرها الذى تنتمى إليه . ولهذه المحاولة أساس من الصحة ، لكنها على الدوام عرضة للتورط فى أخطاء كثيرة لعل من أهم أسبابها أن « العصر الأدبى » يعنى بالنسبة للشاعر أكثر مما يعنى « العصر الزمنى » ؛ فقد يعيش بيننا شاعر ينصرف إلى حد كبير عن المشاركة فى ثقافتنا المعاصرة ويتجه إلى الشعر والأدب العربى القديم عامة كما فعل البارودى ، ومن المؤكد أن مثل هذا الشاعر ينتج شعراً معاصراً لثقافته إلى حد بعيد[1] .

وهناك من القيود أيضاً ، قيد اللغة التى تظهر فيها القصيدة . فالشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ، كما يفعل المبتدئ فى تعلم لغة جديدة ، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالباً ، ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر ولكن « التوتر الدافع » هو الذى اختاره ، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة ، بل كان مدفوعاً إلى هذا الكل الذى هو معان وصور وألفاظ موقّعة ، ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر ، إبداعاً نوعيًّا ، فمن المتعذر ترجمة أية قصيدة من لغتها إلى لغة أخرى ، ومن المحقق أن النتيجة ستكون شيئاً آخر ، ولا يمكن أن تظل كما كانت . وكذلك لا يمكن ترجمة القصيدة إلى أى عمل فنى آخر ، فقد يقال أحياناً إن بيتهوفن أحال قصيدة شلر فى « الفرح » إلى سيمفونية رائعة ، وهذا خطأ فإن بيتّهوفن قدم لنا تجربته هو . ولم يقدم قصيدة شلر .

وفى الحق إننا نستطيع أن نعتبر استخدام الشاعر للغة مظهراً لوظيفتها الأصلية بتمامها ، فهى أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو « اللحن » ، والشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة ، وربما كان من أهم مظاهر هذا

---

(١) وكما يفعل حامد سعيد فى التصوير .

التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى onomatopoeia ، ويضرب المثل فى هذا الصدد دائماً ببيت امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

ومن الأمثلة الواضحة عليها فى الشعر العربى الحديث ، قصيدتا ميخائيل نعيمه « الرياح » و « أخى » ؛ وتعيب إديث سيتول ، الشاعرة الإنجليزية على بعض الشعراء المحدثين ضعف شعورهم بالنسيج اللغوى ، فتقول :

« وليس الأمر مقصوراً على أن نسيج البيت الشعرى أو نسيج القصيدة لا يدل على شىء فى نظرهم ، بل إن شكل اللفظ ووزنه . . . قد أصبح كل منهما منسياً . . فهؤلاء الكتاب لا يرون للكلمات ظلا تضفيه ، ولا شعاعاً تشعه ، وليست تتفاوت فى طولها وعمقها ، ولا يعرفون أن الكلمة قد تتلألأ كما يتلألأ النجم المنعكس على صفحة الماء ، وأن اللفظ قد يكون مستديراً ناعم الملمس كأنه تفاحة [١] » .

والاتفاق سائد بين كودويل وداونى وأوجدن [٢] وبياجيه Jean Piaget على التفرقة بين استعمالين للغة ، الاستعمال الرمزى والاستعمال الانفعالى ، وهذه تفرقة قديمة عرفها وليم الأوكامى W. Occam ودانتى وميلتون . ونحن نحاول فى التأليف العلمى أن نقترب بقدر الإمكان من الاستعمال الرمزى ، أما فى الشعر فالاستعمال الانفعالى هو السائد . والاستعمال الأول يكون لتنظيم الإشارات الذهنية وتوصيلها ، بينما يكون الاستعمال الثانى للتعبير عن أحاسيس واتجاهات وإثارتها عند الآخرين . ويقول رتشاردز: إن هذين الاستعمالين للغة ممتزجان دائماً ولا يمكن الفصل بينهما فصلا تامًّا ، وإن كنا نستطيع التمييز بينهما إلى حدما . ونحن نرى أن بينهما صلة أعمق من مجرد هذا الامتزاج الظاهرى أشار إليها رتشاردز نفسه ولكنه لم يعرها كبير اهتمام ، ألا وهى دلالتها الدينامية ، فهما ذوا دلالة دينامية واحدة ، إذ يتجهان إلى بناء « النحن » ، والظاهر أن الكتابة تضل كثيراً من المفكرين فتنسيهم أن اللغة فى أصلها

---

(١) دى زوت (بيرل) المرجع السابق ذكره .

(٢) Ogden, C.K. & Richards, I.A. *The Meaning of Meaning*, London : Kegan Paul, 1930.

Piaget, J. *The Language and Thought of The Child*, London : Kegan Paul, 1932 .

منطوقة ، وأنها من حيث هي منطوقة فهى مدفوعة عند ناطقها ، ومن هنا يمكن البدء فى بحثها على أسس دينامية ، من حيث إنها أداة لتجديد التكامل كلما صُدع . وحتى أكثر المعادلات الرياضية تجريداً ورمزية لا يمكن أن نقطع الصلة بينها وبين هذا المنبع العميق ، إلا إذا كنا نتقدم بالنظر إليها منعزلة لا كجزء من كُل . وقد أشار رتشاردز وماليـنوفسكى[١] إلى أن الاستعمال الانفعالى للغة سابق على الاستعمال الرمزى ، ويبدو ذلك بوضوح فى البوادر الأولى للغة عند الطفل وفى قيمة الكلمة عند البدائيين وما تثيره فيهم من انفعالات عميقة .

٧ – النهاية :

بقى علينا أن نجيب على هذا السؤال : كيف يبلغ الشاعر نهاية القصيدة ؟

يقول دى لاكروا إن الشعر لا نهاية له ، وإنما يفرض الشاعر النهاية ليقطعه ويفرغ لمقتضيات الحياة العملية ، فهل هذا صحيح ؟

إن الإجابات التى لدينا تدل على أن الأمر على عكس ذلك [٢]، « فأنا » الشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة بل يتلقاها ، ومن ثم فقد قال بعضهم إن القصيدة هى التى تفرغ منى ولست أنا الذى أفرغ منها . وفى استبار لأحد الشعراء قال « إنما تنتهى القصيدة كما تنتهى العملية الجنسية . . . .
أحياناً تنتهى وكأنك تستيقظ من النوم . . . . أحياناً أكتب عشرة أبيات وينتهى كل شيء ، وأحياناً أكتب قصيدة طويلة »[٣] . من هذه الإجابة ومن إجابات أخرى مشابهة يتضح لنا أن نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع من حيث إنه فعل متكامل ، له بداية وله نهاية ، متضمنتان أصلا فى التوتر الذى يدفع الشاعر إليه ، فنحن عندما نبدأ أى فعل ينشأ عندنا توتر لا ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته ، ولا تكون هذه النهاية حاضرة فى

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣١٨ . Ogden, C.K. & Richards, I.A.

(٢) يمكن الرجوع إلى الفقرة السابقة من تحليل الإجابات الواردة على الاستخبار .

(٣) الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى .

ذهننا منذ البداية . وليس من الضرورى أبداً أن تكون نهاية « نعرفها » أى ندركها إدراكاً واضحاً باعتبارها نهاية ، بل إن علاقتنا بها علاقة دينامية أصلا : فنحن « نبلغها » ، وهنا ينخفض التوتر .

والتوتر نفسه نظام دينامى متكامل ، بحيث يملى علينا تكامل الفعل . فنحن إذا بدأنا السعى نحو غاية معينة نشعر بضغط شديد يدفعنا إلى مواصلة السعى نحوها إذا حاول أحد أن يقف فى وجهنا ، وهنا تنشأ مظاهر السلوك الانفعالى ، فنحاول أن نزيل العقبة بكل الطرق الممكنة ، وفى كثير من لحظات هذه المحاولة لا نعى الهدف بوضوح فى ذهننا لكننا ننفذ ما يقتضينا إياه ضغط التوتر الذى نحمله .

والواقع أننا نستطيع أن نتخذ من التوتر عند الشاعر أساساً ديناميًّا لوحدة القصيدة ، فهو يساهم بنصيب كبير فى تحديد الهدف والطريق إليه . والظاهر أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها ، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل فى صميمه ، ينتهى فى موضع شبيه بموضع بدئه وإن لم يكن هو بالضبط ، لأنه عود إلى هذا الموضع بعد رحلة أكسبت الشاعر خبرات جديدة .

تلخيص

عقدنا الفصل الثالث والرابع للنظر فى عملية الإبداع بأدق معانيها . وقد ذهب الباحثون فى تفسيرها مذاهب عدة . عرضنا لأهمها وهى القول بالإلهام أو الحدس والتسامى الفرويدى والإسقاط عند يونج ثم أوردنا رأى برجسون . وقد فندنا هذه الأقوال كلا على حدة ، وبينا عجزها عن أن تستوعب جوانب الإبداع الشعرى جميعاً ، وأرجعنا ذلك فى النهاية إلى أن الباحثين لم يعتمدوا على المنهج التجريبى المدقق ، بقدر ما اعتمدوا على بعض ملاحظات استبطانية عابرة . ثم قدمنا معالجتنا للموضوع على أساس تجريبى دقيق . فبدأنا بالاستخبار الذى وضعناه على أساس خطة دينامية تكاملية كوناها من قبل ، وعرضنا للإجابات الواردة من الشعراء . واستخلصنا مبدئياً أهم ما تدل عليه هذه الإجابات فيما يتعلق بديناميات الإبداع ، واكتفينا بذلك مؤقتاً . وانتقلنا إلى تحليل المسودات . فقدمنا تحليلا لمسودات ثلاث قصائد لشاعرين . وبانتهاء هذا التحليل انتهى الفصل الثالث .

بعد ذلك عقدنا فصلا رابعاً نحاول أن نضع فيه معالم مخطط أولى لتفسير عملية الإبداع . على أساس ما هدتنا إليه ملاحظاتنا التجريبية جميعاً ، متعاونة مع فكرتنا عن ديناميات النشاط النفسى عامة . وقد عنينا بأن نجعل هذا المخطط يبدأ حيث يبدأ الشاعر ، ويمضى معه ثم ينتهى حيث ينتهى . فيبدأ من التجربة الخصبة التى يقف الشاعر عندها ليبدع ، ثم ينتقل إلى التقاء هذه التجربة بتجربة قديمة عند الشاعر تحضره فى هذه اللحظة وتلتقى التجربتان داخل الإطار الذى يحمله ، وتنتظمان شيئاً فشيئاً فيكون من انتظامهما القصيدة التى نتلقاها ، وقد عرضنا لموقف الأنا فى هذه اللحظات ، وبينا أنه مركز المجال الإبداعى . ومن ثم تبدو المدركات ذات خصائص فراسية ، وتحركنا مع الشاعر فوجدنا أن حركته تقوم على توتر يرجع إلى اختلال اتزان

الأنا مما ييسر تغير الدلالات ، ويجعل الحركة كلها متجهة إلى إعادة تنظيم المجال . وتمضى حركة الشاعر فى شكل وثبات ، تصل بينها لحظات كفاح ، والصورة الخارجية للوثبة عدة أبيات تكوّن كلا متكاملا هو الوحدة الدينامية للقصيدة ، بحيث يمكن أن يقال إن القصيدة ، من حيث هى كل متكامل ، تتألف من عدة وثبات لا من عدة أبيات . وقد حاولنا أن نلقى أكبر قسط من الضوء (فى ظل إمكانياتنا الحاضرة) على الوثبة ، فاقتضانا ذلك أن ننظر فى الاستعارة على سبيل تعيين الطريق إلى معالجتها معالجة تحفظ عليها حيويتها . وأوضحنا بعد ذلك أن حركة الإبداع حتى فى أدق خطواتها ، وهى خطوة تغير الدلالات ، تكون خاضعة لقيود معينة ، ولا بد أن تظل هناك رابطة بين التهويم والواقع العملى . ومما استحق الانتباه هنا أن الوثبة تطلع على الشاعر بأبيات منظومة ، فهو هنا محدد بحدود اللغة ، ومن ثم فقد جعلنا ننظر فى موقف الشاعر من اللغة وبينا الطريق إلى معالجة هذه المشكلة . ثم عرضنا لمشكلة النهاية ، ووجدنا أنها تتحدد بدينامیات الفعل نفسه ، فهو يحمل نهايته فى نفسه منذ البداية ، ومن هنا استطعنا أن نشير إلى كيفية معالجة وحدة القصيدة على أسس موضوعية .

الفصل الخامس

فى

الإبداع الفنى والمجتمع

من هو الشاعر – الشعر والشاعر والمجتمع

من المحقق أن الخطوات التى أنجزناها فى هذا البحث حتى الآن لن تغنى عن إلقاء عدة أسئلة، ربما كان أولها هو السؤال الذى يتناول الشاعر من حيث تحديده النوعى . من هو الشاعر ؟ لم نجب بعد على هذا السؤال إجابة شافية، والخطوات التى خطوناها فى الفصل الثانى من هذا الباب لم تكن إلا لتتقدم بنا قليلا فى الطريق إلى هذه الإجابة .

وفى الحق إن عملية الإبداع التى حاولنا سبرها فى الفصل السابق ، لن يكمل انتظامها فى أذهاننا لتصبح مفهومة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة إلا إذا أجبنا هذه الإجابة الشافية ، أو – وهو الأكثر احتمالا – إذا تمكنا من وضع تخطيط عام لهذه الإجابة على أقل تقدير . فإذا تساءلنا ما هى حدود هذا التخطيط ، أو ما هى حدود هذه الإجابة ، ألفينا الأمر يحتاج لأن نعبر حدود الشاعر إلى مجتمعه ونتبين العلاقة بينهما وما يمكن أن ينجم عن هذه العلاقة من تأثير وتأثر ، سبق أن بينا منه الجانب الخاص بالشاعر ، وذلك عندما تحدثنا عن الإطار (فى الفصل الثانى من هذا الباب) ، ويلزمنا الآن أن نشير إلى الجانب الخاص بالمجتمع ، لنتطرق بعد ذلك إلى مشكلات أعمق وأشد اتساعاً ، كمشكلة الصلة بين العبقرى والمجتمع أو الصلة بين الشعر والحضارة أو ما إليهما .

وبدهى أننا لن نضع الحلول الواضحة المفصّلة لهذه المشكلات ، فإنها جديرة ببحوث أضخم بكثير من بحثنا هذا لما فيها من جوانب تاريخية واجتماعية وسيكولوجية . غير أننا سنحاول أن نضع الفروض التى يمكن على أساسها

التقدم نحو هذه الحلول . ومن المحقق أن البحث الذى لا يوحى بالمشكلات ويشير إلى طرائق حلها يكون عقيما . ومن المحقق أيضاً أننا إذا استطعنا أن نحدد دلالة الشاعر داخل هذه المجالات ولو بطريقة تقريبية ، أمكن أن تكتمل لدينا صورة ديناميه له من حيث إنه عملية ذات دلالة هامة فى عملية اجتماعية كبرى .

١ — من هو الشاعر ؟

يدور هذا السؤال فى أعماقه حول تحديد ما إذا كان لدى الشاعر استعداد فطرى خاص يرتد إليه تمييزه النوعى فى النهاية أم أن كل ما لديه مكتسب . والواقع أن مشكلة الفطرى والمكتسب ذات تاريخ طويل ، والعهد بطرفيها متضادان غالباً . إلا أننا نشهد أيضاً نوعاً من الاتساع بين الحين والحين ينتاب ناحية الاكتساب على حساب ناحية الوراثة أو الاستعداد الفطرى ، ولكن برغم هذا الاتساع المطرد لسنا نظن أننا سوف نستغنى عن فكرة الوراثة نهائيّاً ، وإن كان هذا هو أمل البعض . غير أن المشكلة قد اتخذت الآن وجهاً جديداً ، تبعاً لمنهج البحث الحديث وإمكانياته . فلم تعد مشكلة بين طرفين متناقضين بل أصبحت مشكلة بين طرفين متداخلين ، كلاهما يشترط الآخر لظهوره ، فلا وراثة بغير اكتساب ولا اكتساب بغير وراثة[١] . أى أن كل ما هو موروث لدينا ، يمكننا — فى الحاضر أو فى المستقبل — أن ندخل عليه بعض التغيير ، كما أن كل ما نكتسبه لابد أن يقوم على استعداد فطرى لدينا ، ومن هنا لا يمكن أن نعرّف الشخصية دون أن نحسب فى هذا التعريف حساباً للقوى البيئية والقوى الوراثية معاً .

وفى الواقع أن النظرة الفاحصة لا تستطيع إلا أن تسلم بوجود خصائص وراثية فى الشخصية لا تستطيع البيئة الخارجية أن تؤثر فيها مباشرة ، فلون القزحية فى العينين ولون الشعر من الخصائص الجسمية التى لها حظ كبير من الثبات فى وجه البيئة ، والميل إلى حفظ التوازن العضوى من الخصائص

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٢٦٣ . Brown, J.F. 1936.

التى يولد الإنسان مزوداً بها أيضاً . ومن هنا تصدر عن الوليد منذ أيامه الأولى أرجاع عضوية لاحظّ للاكتساب فيها . وقد كان الذكاء يعتبر إلى عهد قريب وراثيًّا تماماً ، ومع أن النظرة إليه تطورت بعض الشيء تبعاً للأبحاث التجريبية الحديثة فلا تزال تغلب فيه الناحية الوراثية .

أضف إلى ذلك هذه الاستعدادات المزاجية الخاصة ، التى تكشف عن نفسها بوضوح إذا تضخمت وظهرت فى شكل نوع من أنواع الذهان الوظيفى . ومن المعلوم أن النقطة الرئيسية فى السيكوباثولوجيا الحديثة تأكيدها أن الظواهر السيكولوجية المنحرفة جميعاً ليست سوى مبالغات أو ضروب من التنمية المقنّعة لظواهر سيكولوجية موجودة لدى الأسوياء ، بحيث يمكن اعتبار الظواهر السيكولوجية المنحرفة مختلفة عن الظواهر السوية فى الدرجة لا فى النوع . ومن هنا يمكن أن نتنبأ للشخصية السوية بأنها إذا أصيبت بضرب من ضروب الذهان الوظيفى فسيكون هذا الضرب هو كذا ، على حسب اتجاهها الأصلى . فالشخصيات الانطوائية معرضة للإصابة بالفصام ، والشخصيات الانبساطية معرضة للإصابة بالذهان الدورى أو ما يسمى بالنواب . وقد نتساءل هل هذان الاتجاهان وراثيان أم أن البيئة هى التى تحدد نصيبنا منهما ؟ وطبيعى أننا هنا بصدد مشكلة قد يتوقف على حلها امتحان آراء يونج فى أسسها العميقة . ومن المعلوم أن يونج يقرر أنهما فطريان ، بل أكثر من ذلك ، إنه يذهب إلى تقسيم كل من الطرازين إلى أربع فرق ، فرقة الحسيين وفرقة الحدسيين وفرقة الفكريين وفرقة الوجدانيين ، وتولد الشخصية مندرجة فى إحدى هذه الفرق تحت أحد الطرازين ، وتحدّد أرجاعها جميعاً على هذا الأساس ، فهى إما حسية انطوائية أو حسية انبساطية ، أو حدسية انطوائية أو حدسية انبساطية أو . . . إلخ . ما مدى صدق هذا التقسيم ؟ لسنا نستطيع أن نقرر ، ولكن المهم أن يونج لم يستطع الاستغناء عن فكرة الوراثة . بل لقد ضخمها ، فتحدث عن وراثة نفسية ، هى وراثة اللاشعور الجمعى بمضمونه الذى يتألف من النماذج البدائية التى هى حلقة الاتصال بين الأجيال على مر العصور .

وكذلك فرويد ، فعنده أن الإيروس أو الدافع البنائى فى الحياة فطرى بوجه عام ، وقد تحدث فى سنوات نضجه — وتشاؤمه — عن التنيتوس أو غريزة الموت[١] وقال إنها فطرية أيضاً ، وعلى قدر سيطرة أحد الطرفين تستمر حياة المرء أو تنقضى ، غير أن هذه السيطرة إنما تتحدد تبعاً لظروف البيئة إلى حد بعيد .

وقد كان لهذا الموضوع ، موضوع الوراثة والاكتساب أهمية كبرى فى أواسط القرن الماضى عند ما ظهرت آراء دارون وما إليها من فلسفات تطورية . وكانت المشكلة فى أبسط صورها وأشدها حدة وبروزاً هى ، إما أن تكون هناك وراثة أو لا تكون ، والقول بالوراثة المطلقة قضاء على كل إمكانية للتقدم والتطور ، وهو ما لا يشهد به الواقع فى أبسط صوره وأعقدها على السواء ، والقول بانعدام الوراثة نهائيًّا لا يمكن الأخذ به أيضاً ؛ ومن ثم فقد أصبحت المشكلة أن هناك صفات وراثية وصفات مكتسبة ، ومن المحقق أن الصفات المكتسبة هى المنفذ للتقدم والارتقاء ، لكنها تفقد قيمتها إذا قلنا إنها مكتسبة فحسب وإنها تنعدم بموت الفرد ولا تنتقل بالوراثة . وقد رأى دارون أن ذوى الصفات الممتازة فى الصراع من أجل هذا البقاء أقرب إلى مواصلة الحياة حتى يكتملوا نضجهم ويعقبوا أبناء ، وتنتقل هذه الصفات إلى الأبناء بالوراثة ، ورأى هربرت سبنسر أن كل الصفات المكتسبة تميل إلى أن تنتقل بالوراثة وهو ما ذهب إليه لامارك Lamarck من قبل[٢]، وعارض فايزمان Weisman هذا الرأى . ونشر جولتون Galton عام ١٨٦٩ كتابه فى « العبقرية الوراثية » ، وفيه يقرر أن العبقرية تنتقل بالوراثة وأنها محتكرة لبعض الأسر بوجه خاص ، بل إن الأشكال الخاصة للعبقرية (علمية أو فنية أو سياسية) . . . تتحدد هى الأخرى بالوراثة . كذلك بحث سبيرمان Spearman هذه المشكلة ليحدد علاقتها بالعوامل الذهنية ، كما بحثها ثورندايك Thorndike ومريمان Merriman

---

(١) بدا هذا الاتجاه واضحاً فى كتابه المنشور سنة ١٩٢٠ بعنوان :
"*Beyond The Pleasure Principle*" .

(٢) المرجع السابق ذكره . Flugel, J.C.

ومكدوجل ، ولكن ليس هنا مجال مناقشة الموضوع فى هذا النطاق الواسع . بل كل ما يهمنا هو أن نصل إلى رأى معين فى حدودنا الخاصة ، حدود الشاعر والعبقرية الفنية .

إن فرويد يذهب فى التحليل إلى درجة لا يستطيع أن يعبرها ، فلا يجد سوى فكرة الوراثة يلجأ إليها . فالشاعر يستمد خيالاته من اللاشعور . ولكن كيف يستمد الشاعر هذه الخيالات منه ؟ بوساطة التسامى . وهو العملية التى تسمح بانطلاق اللبيدو إلى أهداف غير شبقية رفيعة القيمة من الناحية الاجتماعية . وكلنا نحمل اللاشعور متضخماً ذا وطأة شديدة على مستوياتنا الشعورية ، لكننا لسنا جميعاً نمارس عملية التسامى كما يمارسها الشاعر ، لماذا ؟ لأن التسامى يستند إلى استعداد فطرى خاص .

كذلك يونج ، فعلى رأيه أننا جميعاً نحمل اللاشعور الجمعى ؛ ومع ذلك فهو منبع الإبداع لدى الشاعر ، فى حين أنه لا ينبع منه شىء من هذا القبيل عندنا نحن الذين لسنا بشعراء ، فلماذا ؟ لأن الشاعر وحده يستطيع أن يتشهد بعض مكنوناته فى اليقظة فى حين أننا إذا قدر لنا مثل هذه الرؤيا فلن تحصل إلا فى النوم ، ولماذا انفرد الشاعر بهذه الميزة من دوننا ؟ لأن لديه استعداداً فطريًّا خاصًّا . فهو من الطراز الحدسى من بين طرز الشخصية المختلفة .

ولئن كنا نعيب على فرويد ويونج أنهما لم يستطيعا أن يحددا السبب النوعى لعبقرية الشاعر برغم التجائهما إلى فكرة الاستعدادات الفطرية ، بل أشركا معه فى استعداده كل العباقرة أيًّا كانت اتجاهاتهم ، وبذلك اختفى الشاعر وزالت معالمه فى بحوثهما ، لئن كنا نعيب عليهما ذلك فقد حاول دى لاكروا أن يكمل هذا النقص ، حاول أن يبرز خصائص الشاعر من حيث هو شاعر ، فقال بعدة قدرات مختلفة يغلب عليها الطابع الفطرى ، ومن هذا القبيل القدرة على استخدام الألفاظ تبعاً لقيمها الصوتية ، والقدرة على صب التعبير فى قالب ، والقدرة البنائية الفائقة . ولقد نقدنا هذا القول فى الفصل الثالث من الباب الأول ، من حيث إنه ضرب من التصنيف والنكوص

إلى مرحلة علم النفس الملكات ؛ لكن الذى يهمنا الآن أن نشير إليه هو أن هذا الباحث لم يستطع الاستغناء عن فكرة الاستعداد الفطرى أيضاً مع أنه قصد إلى الفنان مباشرة ولم يسلك إليه سبيل مذهب خاص كما فعل فرويد ويونج . وإنا لنجد الطرازين الحسى والحركى أو الكلاسيكى والرومانتيكى من طرز العبقرية الفنية يغلب عليهما التحدد على أسس فطرية أيضاً ، بل إن الأنواع الأربع لعملية الإبداع التى أحصاها هذا الباحث . ألا وهى الإبداع المفاجئ والإبداع البطىء والإبداع اليقظ الشعورى والإبداع الخاضع لحكم العادة ، يغلب عليها هى الأخرى أن تكون محددة تحديداً فطريّاً ، وليس بيد الفنان زمام أمره . كذلك تصنيف بينيه للأدباء إلى كتابيين وسمعيين ولفظيين يظهر أنه يستند إلى أسس فطرية هو الآخر . ولقد نلمح عند دوانى الميل إلى اختصاص الشاعر العبقرى بحب النشاط اللفظى ويبدو ذلك منذ طفولته إذ نراه يستمسك استمساكاً واضحاً — أكثر من المعتاد — باللعب باللفظ كأنما يستمتع بترديده استمتاعاً قويّاً ، ثم ينمو وتتقدم به السن فإذا هو شاعر عبقرى .

وفى الحق إننا لا نستطيع أن نستغنى عن فكرة الاستعداد الفطرى الخاص برغم أننا نقدنا معظم الباحثين السابقين وكان نقدنا يتجه أحياناً إلى قولهم بالاستعداد الفطرى ، غير أننا لا نعارض هذا القول من حيث المبدأ ولكن نعارضه كما ورد فى بحوثهم .

ذلك أننا نتناول الشخصية لا من حيث هى « شىء » ثابت بل من حيث إنها عملية فى مجال ، ومعنى ذلك أننا لا نرى التعليل بأسباب « متميزة » كأن يقال « بالطبيعة البشرية » أو بغريزة كذا أو بملكة كذا ؛ بل العملية النفسية محصِّلة لعدة قوى بعضها فى الشخص وبعضها فى مجاله .

أفتتعارض هذه النظرة فى جوهرها مع القول بالاستعداد الفطرى ؟ كلا ، فإن الشخصية تبدأ حياتها فى المجال فى لحظة معينة ، ومن المحقق أنها تأتى إلى هذه البداية محملة ببعض الخصائص ، ومن ثم فلا يمكن القول بأن المجال ساهم فى إيجادها ، فهى تأتى مثلا مستعدة لنوع معين من النمو يتجه من التآزر

الساذج فى الاستجابات بحيث يردّ الوليد « ككل » على أى تنبيه يتلقاه ، إلى التآزر المفصل حسب مستويات وأجهزة متباينة بحيث يمكن أن تشغل « بعض الشخصية » بالرد والبعض بالرد على منبه آخر دون أن ينتج عن ذلك تعارض أو اضطراب . هذا الاتجاه فى النمو الذى نستطيع على أساسه أن نميز بين الطفل والراشد تمييزاً يصدق فى كل الأحوال، إلى أى شىء نرجعه ؟ لا يمكن إرجاعه إلى البيئة ، اللهم إلا من حيث المضمون ، لكن الاستعداد نفسه الذى يجعل من المحال أن يتجه نمو الطفل اتجاهاً مضاداً ، لابد أن نرجعه إلى طبيعة هذا الكائن .

وهنا يبدو بوضوح أن الاستعداد الفطرى ضرب من المجهول ، يمكن أن يقال إنه عدد من العوامل أتت هكذا متآزرة ، ونحن نرتضى البدء بها على هذه الصورة لنتعرف على قوانين سلوكها فى المجال . ويمكن القول مع براون إن هذا الرضا منا مؤقت لأننا لا نملك الآن وسيلة نكشف بها عما قبل هذه البداية . وفى الحق إننا نستطيع أن نرسم الخطوط الأولية لاتجاهنا نحو هذا الكشف ، فكما أننا نتجه إلى اعتبار الشخصية جزءاً من المجال أو عملية فيه وبذلك نرى كل عملياتها محصلة لقوى فيها وفى البيئة (مع الاختلاف الذى تقتضيه طبيعة المواقف المتباينة) ، فكذلك يمكننا أن نرى الجنين عملية مجال معين هو المجال الرحمى ، ومن المحقق أنه يكتسب كثيراً من خصائصه داخل هذه البيئة ، بحيث يمكن التنبؤ بأننا إذا استطعنا أن نؤثر فى الرحم تأثيراً معيناً لانتقلت آثار هذا التأثير إلى الجنين وبذلك يمكننا التحكم إلى حد بعيد فيما يبدو لنا الآن خصائص فطرية يولد المرء مزوداً بها ولا حيلة لنا فيها [١] .

ومع ذلك فهل نستطيع أن نمتد بهذا الأمل إلى درجة القول بأننا سنستطيع يوماً من الأيام أن نغير كل خصائص الجنين أيًّا كانت ؟ يظهر أن هذا ضرب من المحال ، على أساس أن كثيراً من القوانين التى انتهينا إليها فى

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٢٦٥ . Brown, J.F. 1936.

البحوث السيكولوجية الحديثة لا تصدق على الشخصية الإنسانية فحسب بل وعلى الحيوان أيضاً . ومحاولتنا الحاضرة تتجه كلها إلى تنظيم قوانين السلوك باعتباره ناتجاً عن تفاعل عدة قوى متقاربة . وهنا نعود فنلقى سؤالنا مزوداً ببعض الوضوح . هل نتمكن ذات يوم من التأثير فى الزيجوت بحيث ينتج عنه جنين متمرد على قوانين الطاقة الأصلية ؟ فنجده مثلا ، بعد انتقاله من الرحم إلى البيئة الخارجية لا يسلك كأى كائن آخر من حيث إنه نظام من الطاقة يسعى إلى تحقيق اتزانه ؟ هذا الاحتمال أبعد من أن نصدقه . ونحن لا نستطيع إلا أن نقرر ضرورة اعتبار « الاستعداد الفطرى » ، ومهما ضيقنا من حدود هذا المجهول فلابد أن يبقى بعضه . والمهم إذن أن نحصره فى أضيق نطاق ممكن حتى لا يكون بمثابة عقبة فى سبيل تقدم البحث ، وكلما كان ملتصقاً بالمبادئ العامة للسلوك كان أقرب إلى تحقيق هذا الشرط الهام[١] .

ولنترك الآن هذه المجالات الشاسعة للمشكلة ، ولننظر إليها فى حدود مشكلتنا الرئيسية فى هذا البحث ، مشكلة الإبداع الشعرى .

إلى أى مدى يصدق على الشاعر هذا المبدأ القائل : إن البيئة لا تخلق فى الشخصية شيئاً جديداً ولكنها تنمى ما هو موجود فعلا أو توجهه وجهة خاصة ؟

لننظر أولا فيما يتعلق بالأساس النفسى للعبقرية ، وهو هذا التوتر العام الناتج عن بروز الحاجة إلى النحن مما يدفع الشخصية إلى محاولة إيجاد نحن جديدة تتوفر فيها مستلزمات الاتزان للأنا . وقد كشفنا فى الفصل الأول من هذا الباب عن الأعماق التى يستند إليها جهاز النحن مما يجعل له هذا الأثر الهائل فى الضغط على الأنا ودفعه فى اتجاه معين ، لكننا لم نواجه المشكلة فى الناحية التى دفعها إليها شولته ، ألا وهى افتراض أن بعض الأشخاص تكون لديهم هذه الحاجة موجودة وجوداً فطرياً . وقد قلنا عندئذ إن هذه

---

(١) انظر : Shields, J. and Slater, E. Heredity and psycholgical abnormality, *Handbook of abnormal psychology*, H.J. Eysenck ed. New York : Basic Books, 1961.

المشكلة وراء حدود بحثنا ولا نستطيع أن ندلى فيها برأى حاسم . وقد بينا كذلك أن جهاز النحن يمارس ضغطه عند الجميع . باعتبار أنه الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى . ومن ثم فكل منا معرض لبروز الحاجة إلى النحن ومعاناة ضغطها وهو بالفعل يعانى هذا الضغط من حين لآخر فيكشف فى سلوكه عن كثير من مظاهر الاتجاه نحو تحقيق التكامل الاجتماعى . فإذا تكلمنا إذن عن بروز الحاجة إلى النحن لدى العبقرى فنحن لا نتكلم عن قوة أو ملكة جديدة لديه ليس لها مثيل عند سائر الأفراد ، بل نتكلم عن اختلاف فى تنظيم مجاله النفسى يجعل ما بينه وبين سائر الأفراد اختلافاً فى الدرجة إن صح هذا التعبير .

وليس يتنافى مع هذا القول ما قد ننتهى إليه من إثبات بعض المميزات الفطرية للشاعر ، فإن الشخصية من حيث هى مؤلفة من عدد من الأجهزة كما بينا من قبل ؛ إنما تتحدد مميزاتها على أساس نوع العلاقة بين هذه الأجهزة ، ومن المحقق أن هناك تحديداً فطريـاً لبعض نواحى هذه العلاقة ؛ وليست كل الاختلافات ترتد إلى الاكتساب . وقد حاول لفين أن يبين بعض هذه النواحى الفطرية التى تحدد مميزات الفردية السيكولوجية ، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نذهب إلى حد القول بوجود اختلاف فى النوع بين كل فرد والآخر . والمهم إذن أن الاختلاف القائم على أسس فطرية لا يعنى على الدوام اختلافاً فى النوع ، بل يمكن أن يكون هو الآخر اختلافاً فى الدرجة .

ومن المحقق أن حالة « النحن » قد تنصدع وتستحيل إلى « أنا والآخرين » نتيجة لعوامل مكتسبة ، فلنفرض مثلا أنى فقدت ذراعى اليمنى نتيجة لحادث ما ، مما اضطرنى بعد الشفاء إلى محاولة استعمال يدى اليسرى فى قضاء حاجاتى ، فلاشك عندئذ أن المجال ستتغير دلالاته بالنسبة لى ، فأنا عندما أركب الترام أجد المقابض مستعدة لاستقبال اليد اليمنى خيراً من استعدادها لاستقبال اليد اليسرى ، وعندما أتناول شيئاً من أحد الأشخاص أجده يقدمه لى بطريقة لا تلائم يدى اليسرى بقدر ما كانت تلائم يدى اليمنى . وكذلك

عندما أصافح صديقاً أو غريباً أعانى الكثير من الضيق ، وبوجه عام يصبح المجال ذا دلالة عدائية إلى حد ما ، إنه على الدوام يصدمنى بأنه ليس لى ولكنه لكل من له يد يمنى ؛ « فأنا » إذن فى ناحية و « الآخرون » من أبناء المجتمع فى ناحية أخرى . وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر « الشعور بالدونية » الذى قال به أدلر . والمهم أن هذا الموقف للشخصية لم ينتج عن أسباب فطرية بل نتج عن أسباب طارئة فى الحياة .

وقد بينا من قبل أن الإطار هو العامل المنظم للفعل ، ووجدنا من تعريف أندرسن للسلوك المحقق للتـــكامل الاجتماعى ومن ملاحظة فرتهيمر فى هذا الصدد أيضاً أن الإطار يساهم إلى حد بعيد فى تحقيق حالة النحن ، فالأطر المتشابهة تجعل لأفعالنا اتجاهات متشابهة كما توحد بين أهدافنا إلى حد ما ، أى أنها تقرب بين المجالات السلوكية من حيث دلالة مقومات هذه المجالات . ولنا أن نفترض هنا حالة شخص تختلف لديه دلالة مقومات المجال اختلافاً بيناً عنها لدى أفراد المجموعة التى هو عضو فيها ، عندئذ لابد أن يظهر الصدع بينه وبين الآخرين .

والظاهر أن الشاعر يولد وهو يحمل الاستعداد الفطرى، الذى من شأنه أن يقيم الخلاف الواضح بين مجاله الإدراكى ومجالات الآخرين . وليس هذا الخلاف ناجماً عن ظهور قوة لديه ينفرد بها ، لكنه ناجم عن اختلاف فى تنظيم مجاله النفسى .

وقد أشرنا من قبل إلى أن المجال الإدراكى مزاج من الواقع والتهويم مع اختلاف نسبة كل من الطرفين تبعاً للمواقف المختلفة[١]، فنسبة التهويم فى حلم اليقظة مرتفعة عنها فى حل إحدى المسائل الرياضية ، وهى فى الحالة الأخيرة مرتفعة عنها فى حالة تنسيق بعض الأشياء فى الواقع العملى . وكذلك تختلف هذه النسبة تبعاً لسنوات العمر . فعند الطفل تكون نسبة التهويم مرتفعة عنها

---

(١) الفقرة الخامسة من الفصل الرابع .

لدى الراشد السوى ، وتكون العلاقة بين الطرفين عند الطفل أقل ثباتاً منها عند الراشد ، وتبدو آثار ذلك فى البناء السحرى لفكرة الطفل عن العالم وفى اللعب وفى ميوعة الحدود بين الصدق والكذب وبين الحلم والواقع . كذلك ترتفع نسبة التهويم عند المراهق ويبدو أثر ذلك فى إغراقه فى أحلام اليقظة ، ومن هنا تكون المجالات الإدراكية والسلوكية بوجه عام مختلفة باختلاف سنوات العمر ، بل وتختلف من شخص لآخر متماثلين فى السن . فتختلف من طفل إلى طفل فى سن واحدة وكذلك من راشد إلى راشد، وعلى هذا الأساس يصدق التمييز الشائع بين شخصين باعتبار أحدهما خيالياً والآخر واقعياً .

وقد لاحظ لفين أن ضعاف العقول[1] يمتازون بالعجز عن التجريد إلى حد بعيد ، أعنى بالعجز عن بناء مجموعات على أساس علاقات ترجع إلى الأشياء الفردية . وإذا كوّن هؤلاء الأشخاص أبنية فالشيء الفرد فيها يعتمد على الموقف الذى هو حادث بالفعل ؛ فى حين تحول قواهم الذهنية دون ظهور أنواع أخرى من الأبنية ، وهى الأبنية التى ليست فى مستوى الواقع مباشرة لكنها أكثر خيالية أو تصورية . ويمكن أن يقال بوجه عام إن أوضح مميزات ضعاف العقول هى ضعف الخيال لديهم . وكذلك يكشف تفكيرهم ولعب الأطفال منهم عن هذا الضعف العميق[2] ، ويرجح لفين أنهم يولدون مزودين به .

وفى أقصى الطرف من الناحية الأخرى ، نجد العباقرة الموهوبين . وتنحصر الهبة فى نوع العلاقة التى لديهم بين الخيال والواقع بحيث يمكن أن يقال إن ميزتهم الكبرى أياً كانت عبقريتهم هى قوة الخيال ، أى أنهم يرون فى الواقع ما يمكن أن يصير إليه ، وقلما يقفون عند حدوده الحاضرة . وقد رأينا من قبل إلى أى مدى يكشف الشاعر عن هذه القوة فى الخيال ، لا سيما عندما ينشئ

---

(١) feeble-minded

(٢) المرجع السابق ذكره . ص ٢٢٣ .Lewin, K. 1935

الأبنية الاستعارية . وفى الحق إن أرسطو صادق فى قوله إن الاستعارة عنوان العبقرية ، ولو أننا لا نستطيع أن نأخذ بما يرتبه على هذا القول من نتائج .

ولقد لاحظ هاوز ساكس أن الصبي الموهوب ، الذى سوف يكون عبقرياً ، يكشف فى سلوكه عن ابتعاد واضح عن الواقع العملى ، ويتفق مع هذه الميزة بالضبط ما يروى عن بعض الفنانين العباقرة من شيوع ظاهرة الصور الخيالية لديهم وهى القريبة من الصور الارتسامية[1] عند الأطفال ، فإنها تكشف عن ارتفاع لنسبة الخيال يجعل حدود الواقع العملى مائعة إلى حد ما . وقد روت مارى أوستن عن جاك لندن J. London أنه كانت لديه القدرة الهائلة على أن يشهد الصور الخيالية بحيث يستطيع أن يحصل على تفاصيل أية قصة بمجرد النظر فى هذه الصور البادية لعين خياله . وترى داونى أننا نستطيع البدء فى بحث الأسس النفسية للإبداع الفنى على أساس فكرة الصور الارتسامية هذه[2]. ومما لا شك فيه أن ملاحظة يونج عن العبقرى الذى يمتاز بالقدرة على مشاهدة بعض مكنونات اللاشعور الجمعى فى اليقظة ذات دلالة فى هذا الصدد ، وكذلك ملاحظة ساكس عن أن الفنان العبقرى يجلب مادة إلهامه من جزء من اللاشعور لم يتم كبته بالدرجة التى تم بها كبت الأجزاء الباقية . فنحن على الدوام بصدد شخصية لا ترى الواقع العملى جامداً يأسرها داخل حدوده .

ولاشك أن مثل هذه الشخصية ستجد الشىء الكثير مما يدعو للخلاف بينها وبين الآخرين . وربما كانت هنا بذرة الصراع الذى يخلق من الشخص عبقرياً . فهناك على الدوام « أنا » أرى الموقف ذا دلالة خاصة غير دلالته عند « الآخرين » ، وهناك إلحاح من جانبى على الفعل تبعاً لمقتضيات موقفى مما يزيد الصدع بينى وبين الآخرين عمقاً واتساعاً .

ومن المحقق أن ضعاف العقول قد ينصدع موقفهم إلى أنا والآخرين أيضاً ، فإن ضعف الخيال لديهم بشكل بارز يجعلهم مختلفين عن الأسوياء المقاربين لهم فى العمر ، بحيث تختلف دلالة المواقف لديهم عنها لدى هؤلاء .

---

(١) eidetic images

(٢) Downey, J. *Creative Imagination*, London : Kegan Paul, 1929.

فما الذى يميز بين هذين الطرفين ، أعنى ضعاف العقول من ناحية والذين سيصبحون عباقرة من ناحية أخرى ؟ وأقصد بالتمييز بينهما التمييز بين موقفيهما اللذين أصبحا متشابهين من حيث إن كلا منهما لم يعد عضواً فى « نحن » بل أصبح طرفاً قائماً فى وجه آخرين .

أبسط التفرقات طبعاً هى التفرقة بالنتيجة ، غير أن اختلاف النتيجة لاشك يقوم على أساس اختلاف دقيق بين الموقفين ، هو الذى مكن لأحد الطرفين من أن ينتهى إلى ما لم ينته إليه الآخر .

أين نجد أصول هذا الاختلاف بالضبط ؟ الراجح أننا نجدها فيما أسماه لفين « بالمادة النفسية » وحظها من الصلابة أو المطاوعة . فقد لاحظ لفين أن الأشخاص يختلفون من حيث « السهولة أو المطاوعة » التى يغيرون بها مواقفهم ، فالطفل أكثر استعداداً من الراشد لتغيير موقفه تبعاً لحدوث بعض التغيرات فى البيئة ، مما يدل على أن مجرد التقدم فى العمر ذو دلالة نفسية معينة وهذا ما حققه كونين J. S. Kounin فى بحثه التجريبى بعنوان « الارتقاء الذهنى والصلابة »(١) وقد لوحظ أن الأطفال من سن متماثلة يختلفون فى هذه القدرة على تغيير موقفهم ، ويرجح لفين إرجاع هذا الخلاف إلى أصول فطرية . وتوضيح ذلك أن تغيير موقفنا إزاء بعض التغييرات التى طرأت على البيئة يعنى تغيير تنظيمنا الدينامى فى هذه اللحظة ، فالأجهزة التى كانت لها السيادة تفقد هذه السيادة وقد تبرز بدلا منها أجهزة أخرى ، أو بعبارة أكثر وضوحاً ، أعدّل موقفى تبعاً لبعض التغيرات الطارئة على البيئة ، فأتنازل عن بعض الحاجات أو أؤجلها وأتقدم مع حاجات أخرى ، هذا التغيير فى تنظيم الأجهزة يتوقف على ما أسماه لفين المادة النفسية لهذه الأجهزة ، والاختلاف فى حظ هذه المادة من المطاوعة أو الصلابة يساهم فى تحديد خصائص الفردية إلى حد بعيد(٢) . ومما هو جدير بالذكر أن ضعاف العقول يمتازون بقدرتهم

---

(١) Kounin, J.S. "Intellectual Development and Rigidity". *Child Behavior and Development,* pp. 179-197.

(٢) المرجع السابق ذكره . ص ٢٠٧ — ٢١٠ Lewin, K. 1935.

الضئيلة على تغيير مواقفهم أى أن المادة النفسية لأجهزتهم تكون أشد صلابة ، فالاستبصار الجديد وما يقتضيه من تغيير لموقفهم « ككل » ، يتم لديهم بمشقة بالغة ، وعلى الضد من ذلك يتم لدى الممتازين بدرجة كبيرة من اليسر[1]. ومن ثم يمكننا أن نرى كيف يغير العبقرى موقفه من « أنا والآخرين » متجهاً نحو إيجاد « نحن » وهذا ما لا يتم لدى ضعاف العقول إلا بمشقة بالغة .

ها هنا تواجهنا مشكلة دقيقة ، إن سلوك العبقرى يكشف عن نوع من الإلحاح وراء الهدف الذى ينشده ، وهذه الشدة فى السعى وراء الهدف قلما تتوفر للأسوياء . ومن ناحية أخرى قلما يتنازل العبقرى عن هدفه مهما صادفه من عقبات . فهل يكشف هذا السلوك عن صلابة فى الأجهزة أم عن مطاوعة ؟

يظهر أن المسألة دقيقة إلى حد بعيد ، والحل الواضح ليس حاضراً لدينا . لكن الحل الذى نقدمه إنما نقدمه على سبيل الفرض الذى يحتاج إلى كثير من التمحيص .

إن تغيير الموقف متوقف على الاستبصار بإمكانيات تغيره . فهناك ارتباط بين حظى من الخيال أو بين إدراكى لإمكانيات تغير الموقف وبين قبولى لهذا التغير ، وقد سبق أن أشرنا إلى رأى لفين فى أن ضعاف العقول وهم ذوو القدرة الضئيلة على الاستبصار بإمكانيات تغير الموقف ، يمتازون بحظ كبير من الصلابة النفسية . فثمة ارتباط بين الموقف الإدراكى والموقف الحركى (ولو أن الحركة هنا قد تكون حركة داخلية) . وهذا الارتباط نفسه قائم لدى العبقرى . بحيث إن قبوله لتغيير موقفه متوقف على إدراكه إمكان هذا التغير ومآله . فإذا رأى إمكانية تغيير الموقف للتغلب على بعض الحواجز ، كان من اليسير عليه أن ينجز هذا التغيير ، ولكن لديه فى الوقت نفسه قسطاً من الصلابة يجعله يستمسك بما يبدو بعد ذلك هدفاً ، ولا يمكن أن نتصور

---

(١) انظر : سويف ، م . التطرف : كأسلوب للاستجابة ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٨ .

حالته فى تضاد مطلق مع حالة ضعاف العقول ، بحيث نثبت له حظاً من المطاوعة يمنعه من متابعة السير وراء الأهداف ، ويجعل حياته بضع خطوات ممزقة هنا وهناك .

والشىء الذى ننتهى إليه من هذه المناقشة ، هو أننا ما نزال نرى فى العبقرى جانباً مجهولا نرجعه إلى فكرة الاستعداد الفطرى ، والظاهر أننا سنظل مضطرين إلى الإبقاء على هذه الفكرة ما دمنا لم نتمكن بعد من التأثير فى المجال الرحمى . وحتى بعد أن يصبح هذا التأثير فى قدرتنا يظهر أننا سنظل مضطرين إلى الاستمساك ببعض هذه الفكرة على نحو ما بينا من قبل .

ماذا تعنى هذه الأقوال ؟ هل نخلى المجتمع من مسئوليته عن العبقرية ؟ هل العبقرى عبقرى رغم مجتمعه كما يحب البعض أن يشيعوا ، ما دام ثمة ما يسمى بالاستعداد الفطرى ؟ ما هى صلة العبقرى بمجتمعه على وجه التحديد ؟ هذه الأسئلة وأسئلة أخرى مماثلة سنجيب عنها بعد قليل .

أما الآن فلننظر فى أمر العبقرى الشاعر . هناك بذور من الاستعداد الفطرى للعبقرية ، فهل هناك استعداد فطرى لعبقرية الشاعر بوجه خاص ؟

ألقى سيرل برت C. Burt هذا السؤال وأجاب عنه بالإيجاب[١] . لكنه احتاط فى إجابته فقال إن الفرق بينه وبين بنى جلدته فرق فى الدرجة لا فى النوع . وقد سبق أن أشرنا إلى رأى دى لاكروا فى امتياز الشاعر بقدرات فطرية خاصة . وكذلك سبق أن حاولنا تحديد السبب النوعى لعبقرية الشاعر فقدمنا فرض الإطار باعتباره عامل تنظيم الفعل المتجه من الذات إلى البيئة أو من البيئة إلى الذات . وربما كانت أشد الصفات التى أثبتناها للإطار مدعاة للشك أو القلق ، قولنا إنه مكتسب . ومع ذلك فقد لاحظ كوفكا بحق أن الخبرة لا تدخل أى شكل جديد على السلوك[٢] وكل ما هنالك أنها تساهم

---

(١) Burt C., Jones E., Miller E. & Moodie, *How The Mind Works*, W., London : Allen & unnin. 1933. p. 267-279.

(٢) Koffka, K. *The Growth of The Mind*, London : Kegan Paul 2nd. ed., 2nd. impr., 1931. p. 74.

فى الإتمام والترقية فحسب أى لا يزيد أثرها على إدخال التفصيلات والتفريعات على وظيفة موجودة أصلا . وقد لاحظنا نحن من جانبنا أن الإطار إنما يكتسب عن طريق عملية منظمة تنظيما خاصًّا . وقامت الوثائق التى قدمناها على صدق ملاحظتنا ، فثمة خلاف بين اطلاع الفنان على الأعمال الفنية وبين اطلاع الشخص العادى عليها مما يبرز بوضوح فكرة التنظيم لعملية الاطلاع لدى الفنان . وقد تركنا المشكلة فى هذه المرحلة من تتبعها لنفرغ لتحديد دلالة الإطار فى بناء الشخصية ككل .

ولكن لنعد الآن إليها حيث تركناها ، وما نزال نردد ما قلناه من قبل ، إن جوانب المشكلة بعد ذلك غامضة فى نظرنا ، وإن الخطوات التى سنحاول الاقتراب بها لا تزيد على أن تكون محاولات فإذا أخطأت وقدّر لها أن تكون من نوع « الأخطاء الجيدة » التى تحدث عنها بول جيوم Paul Guillaume [١] تلك الأخطاء التى تزيد من استبصارنا بالطريق إلى الحل الصحيح ، فإنا نعتبرها موفقة إلى حد بعيد .

إن المشكلة التى يلزمنا أن نواجهها هى مشكلة الأساس العميق لهذا التنظيم الخاص الذى يتجه به فعل التذوق عند الشاعر ، والذى من شأنه أن يظهر فى سلوك فريد هو الإبداع الشعرى . ما هو الأساس الذى يقوم عليه هذا الرباط المتين بين الشاعر والتعبير اللغوى الإيقاعى ؟

حاول براون J.F. Brown أن يرسم الخطوط الأولية لحل هذه المشكلة ، إذ رأى أن جميع الباحثين من أصحاب التحليل النفسى اهتموا بالمضمون دون الصورة فى الإبداع الفنى ، حتى ساكس عندما تكلم عن الصورة لم يتكلم عن الأساس فى نوعيتها بل تكلم عن وظيفتها بعد أن تتحقق ، فجعلها بالنسبة للفنان إسقاطاً لنرجسيته فى الخارج ومن ثم فهى موضوع الجمال فى العمل الفنى ، وجعل لها وظيفة أخرى بالنسبة للمتذوق هى منحه اللذة الأولى كطريق للمضى به إلى اللذة الثانية حيث الحصول على المضمون[٢] ، يستوى فى ذلك الصورة

(١) Guillaume, P. *La Psychologie de la Forme*, Paris : Flammarion, 1937.

(٢) سويف (مصطفى) ١٩٤٦ . المرجع السابق ذكره .

فى القصيدة والصورة فى اللوحة والصورة فى اللحن وفى الأعمال الفنية جميعاً .
أما براون فقد اهتم بالصورة فى الفنون الزمنية وحدها ، أعنى الرقص والموسيقى والشعر . وعلى رأيه أن الإيقاع هو العنصر الجوهرى فى الناحية الشكلية من هذه الفنون جميعاً . فالرقص حركات منتظمة على أساس وحدات زمنية بينها تناسب معين ، وكذلك الحال بالنسبة للنغمات فى الموسيقى والأبيات فى الشعر . فما هو الأساس النفسى للإيقاع ؟ يرى براون أن الإيقاع ليس سوى ضرب من التسامى أو الإعلاء للحركة فى العملية الجنسية ، أو فى العادة السرية[1] ؛ وقد فقدت هذه الحركة هدفها الجنسى وإذا هى تمضى نحو أهداف اجتماعية قيمة . هذا هو رأى براون . وقد سبق أن نقدنا فكرة التسامى بما فيه الكفاية ، مما يصيب هذا الرأى فى جوهره ، لكن براون على كل حال لم يقدمه كرأى يقينى بل كفرض ينتظر الكثير من البحث والتمحيص .

كذلك حاول جورج تومسون G. Thomson ، أن يتعمق أصل الإيقاع ، فتتبع مظاهره الأولى فى العمل الجمعى مهتدياً بنظرية كارل بوشر فى هذه المسألة نفسها ، وقد وجد أن هناك ارتباطاً ذا دلالة اجتماعية بين الغناء والعمل ، إذ تكون مهمة الغناء هاهنا أن ييسر عملية الإنتاج بما يدخله على العامل من شبه تنويم ، فيتأخر شعوره بالتعب ، أما الدلالة النفسية لهذا الارتباط فلم يعثر عليها ولم يبدأ السير نحوها ، وكل ما هنالك أنه عندما حاول الوقوف على الأصول القائمة فى الفرد ، التى تستند إليها هذه الظاهرة الاجتماعية ، قال إنها أصول فسيولوجية غالباً ، فهناك خفقان القلب ، وهناك حركات التنفس ، وهناك نبض العروق . وقد عبر هذه الإشارة دون ما زيادة فى التفصيل ، وانتقل إلى تتبع مراحل التطور الاجتماعى للصلة بين الغناء والعمل . وحاول أن يبرر هذا العبور السريع ، فقال إنه لما كان الشعر صورة معينة من الكلام ، فقد وجب على الباحث أن يبدأ بحثه لأصوله من نقطة معينة ، هى منشأ اللغة. ولكن لما كان منشأ اللغة يكاد أن يكون معاصراً لمنشأ الإنسان ، لأن اللغة ذات

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٤٢١ . Brown, J.F. 1940.

المقاطع هى إحدى خصائص الإنسان الرئيسية ، فنحن لن نستطيع أن نبدأ البحث من هذا الموضع لأنه محوط بظلام لا يزال حالكاً . إنما الموضع الذى يحسن بدء البحث عنده ، هو مهمة اللغة فى المجتمع[١] . وفى الحق إن هذا الجانب من جوانب مبحث اللغة على غاية من الأهمية من حيث إن اللغة من أهم أدوات التكامل الاجتماعى ، كما سبق أن بينا فى الفصل الأول من هذا الباب ، لكن تبقى بعد ذلك جوانب أخرى لا بد منها كيما تكتمل نظرتنا إلى الظاهرة .

على أن الإشارة العابرة إلى مسألة الأصول الفسيولوجية ، ليس بها من التفصيل ما يمكننا من النظر فيها بدقة كيما نفيد منها أو نفندها . لذلك نكتفى بالقول بأنه لا شك أن الناحية الفسيولوجية لها دلالتها من حيث إنها وظيفة فى كل دينامى ذى نظام معين ، كما سنبين بعد قليل ، أما إذا فهم من ذكرها التلميح إلى نظرية التوازى النفسى الجسمى ، التى تقرر أن لكل وظيفة نفسية ما يوازيها من الناحية الفسيولوجية ، فلا شك أن القول بها كأساس للإيقاع مرفوض ، إذ أن الأدلة متعددة على بطلان هذه النظرية ، ويكفى لذلك أن نلاحظ الأمراض الوظيفية التى لا يصحبها أية إصابة عضوية . والواقع أن الأخذ بهذه النظرية ضرب من التقهقر إلى التفكير فى القرن السادس عشر حيث النظرة الثنائية الآلية للإنسان ، عند ديكارت ثم سبينوزا .

بقيت بعد ذلك محاولة ثالثة ، هى محاولة إدموند برجلر E. Bergler على أساس الأفكار الرئيسية للتحليل النفسى . وهى وإن لم تكن فى نفس الطريق الذى سارت فيه المحاولتان السابقتان ، إذ أنها لا تنظر فى أصل الإيقاع ، فإنها على كل حال محاولة للإجابة على لب السؤال الذى وضعناه فى بداية هذه الفقرات ، ألا وهو الأساس النفسى لنبوغ الشاعر من حيث إنه مختص بالتعبير اللغوى .

وخلاصة القول عند برجلر أن المحللين النفسيين أخطأوا إذ حسبوا العقدة الأوديبية هى المقولة العليا لتحليل الأدباء . والواقع أن العقدة الأوديبية التى

---

(١) المرجع السابق ذكره . Thomson, G.

لا شك أن آثارها منتشرة فى كتابات الكتاب وقصائد الشعراء ليست سوى قناع يخفى وراءه ضرباً من التقهقر إلى مرحلة مبكرة فى طفولة المرء ، سابقة فى تبكيرها على المرحلة التى يعشق فيها أمه ويود الحصول عليها والتخلص من أبيه ، تلك المرحلة هى المرحلة « الفمية »[١] ، أولى مراحل الارتقاء الشهوى العدوانى (اللبيدى) لدى الطفل .

ذلك أن مراحل ارتقاء الشخصية فيما يرى أصحاب التحليل النفسى خمسة :

(ا) المرحلة الفمية .

(ب) المرحلة الإستية[٢]

(حـ) المرحلة القضيبية[٣]

(د) مرحلة الكمون[٤]

(هـ) المرحلة التناسلية[٥] .

وقد جرى التقسيم على هذا الأساس تبعاً لتحيز اللبيدو الذى يختلف من مرحلة لأخرى، فيتحيز فى البداية فى المنطقة الفمية وبالتالى تكون هذه المنطقة أكثر مناطق الكائن الحى نشاطاً وأسبقها ، ويكون الطريق إلى تخفيف التوتر فيها بالامتصاص والابتلاع وهذا ما يتحقق فى الرضاع . وتنتهى هذه المرحلة حوالى الشهور الثلاثة الأخيرة من السنة الأولى من العمر عندما يصدم الطفل بالفطام ، والرأى الراجح أنها أعظم صدمة نفسية يلقاها المرء فى حياته كلها ، ثم يعبرها الطفل (وقد لا يعبرها طوال حياته مهما تقدمت به السن كما يحدث للكثيرين) إلى المرحلة التالية حيث يتحيز اللبيدو فى المنطقة الإستية ، ثم تنتهى هذه المرحلة إلى المرحلة القضيبية وهكذا .

---

(١) oral stage

(٢) anal stage

(٣) phallic stage

(٤) latency period

(٥) ganital stage

والشعراء والكتاب بوجه عام أشخاص توقفوا فى نموهم عند حدود المرحلة الفمية ، أو تقهقروا إليها بعد بضع محاولات فاشلة لبلوغ المستويات الأرقى منها . ومن ثم فهم يمارسون ضروب النشاط التى كانت سائدة فى تلك المرحلة . وأهم جوانب هذا النشاط الميل الشهوى إلى الاستطلاع فيحصل المستطلع (١) على لذة عميقة . ومن الجلى أن الاستطلاع وظيفة تعادل التناول بالفم لأنهما على كل حال ضربان من « الحصول » . لكن لما كان هذا الميل يرجع إلى هذه المرحلة المبكرة جداً من مراحل الارتقاء النفسى ، مما يدل على شدة تقهقره فإنه يعانى من الأنا الأعلى ومن الأنا كبتاً هائلا ، والأنا على أتم استعداد للبوح بكثير من مخبآت اللاشعور ، حتى بالرغبة فى الأم ، فى سبيل شىء واحد هو تخفيف الضغط الواقع عليه من جوانب اللاشعور المتعددة لتركيز كل قوته فى كبت الميل الشهوى إلى الاستطلاع ، ومن هنا خُدع المحللون النفسيون .

ولا بد لمن يتوقف عند هذه المرحلة أن يكون ممن تتسم لديهم آثارها بشحنة انفعالية هائلة . ويكون ذلك نتيجة لتوهم الطفل أن أمه حرمته من شىء هائل . وقد كان يريد أن « يحصل » فامتنعت هى عن الإعطاء ؛ ربما كانت هذه الشحنة مرتبطة بآثار المران القاسى على الفطام ، وربما كانت مرتبطة ببعض لحظات عبرتها الأم دون أن تكترث لها ، عندما جذبت ثديها بعيداً عن فمه وهو ما يزال يشتهيه . هذه اللحظات كلها تترك لدى الرضيع شعوراً هائلا بخيبة الأمل . فتبدأ عنده مظاهر الوهم الأوتركى (٢) ويتلخص فى التوحيد بين الأنا والواقع ، فيتوهم أن الواقع جزء منه ، وفى هذا الطريق نفسه يوحد بين الأنا والأم . فيتوهم أنه يستطيع أن « يعطى » ، وإذاً فلا حاجة له بالأم . وليس ذلك سوى آلية دفاعية يخفى بها رغبته اللاشعورية .

وهذا بالضبط ما يفعله الكاتب فهو يعيش فى هذه الخدعة ؛ فيوهم

---

(١) peeper, voyeur

(٢) autarchic fiction

نفسه أنه يعطى ، يعطى الكلمات الجميلة ، فهى بديل من « لبن الأم » ، وأعظم انتصار يفرح له أن ينتصر على الأسلوب ، أى أن يتمكن من الإعطاء ، فإن فى ذلك إبعاداً للأم التى سببت له الخيبة العميقة ، وأشد أشجانه عندما يجف المداد[1] .

تلك محاولة برجلر لتفسير النبوغ الأدبى .

ومن الجلى أنها لا تفسر موقف الشاعر ، من حيث إنه يستخدم اللغة استخداماً نوعياً ، لكنها تقتصر على تفسير النبوغ فى النشاط اللغوى بوجه عام . على أن ميزة هذا الرأى بوجه خاص هى فى محاولته إيجاد تعليل دينامى لهذا الضرب من التخصص بدلا من اللجوء إلى ما يشبه القول بالملكات كما فعل دى لاكروا . وقد اعتمد برجلر فى الوصول إليه على تحليل الكتّاب أنفسهم ، وهو ما ينقص الكثير من محاولات المحللين النفسيين فى هذا السبيل .

غير أن النقد الذى سبق أن قدمناه لنظرية التحليل النفسى فى معالجتها للفن — وقد قدمنا هذا النقد فى أكثر من موضع — ينطبق كذلك على رأى برجلر برغم مميزاته العلمية الطيبة . ولعل أهم نواحى هذا النقد هى التقدم إلى بحث الظاهرة موضوع الدرس من خلال فلسفة واضحة المعالم ثابتة الأركان . فبرجلر يتتبع فى كتابات الكتاب مظاهر تقهقر وفشل ، ولا يرى فى التعبير الفنى سوى ضروب من الإبدال[2] . ومن ثم فإن هذا التعبير لا يلقى من العناية ما يكفى ، لأنه ثانوى ، والمهم أنه يكشف عن شىء وراءه ، عن تجربة أعمق من مجرد التعبير الفنى ، هى تجربة الفشل والتقهقر ، وهذه تلقى العناية كلها من الباحث . ولكن لنلق هذا السؤال : بماذا يفسر برجلر حالة « الثرثار » الذى يحب أن « يتكلم » كثيراً دون أن يكون من الفنانين ؟ وبماذا يفسر حالة النبوغ فى الخطابة ؟ ألا يصلح تفسيره لتفسير مثل هذه الحالات أيضاً ؛ وعلى ذلك لا تزال بنا حاجة لأن نلقى بسؤالنا القديم ، كيف نعلل العبقرية النوعية لدى الشاعر بوجه خاص ؟

---

(١) المرجع السابق ذكره . Bergler, E.

(٢) substitution

هاهنا نتقدم بمحاولتنا .

إن المشكلة التى نحن بصددها هى مشكلة « بروز » لنشاط خاص ، هو النشاط التعبيرى ، وهو نشاط محصور فى منطقة خاصة من مناطق الجهاز الحركى ، وهى منطقة التعبير اللغوى ، وهو زيادة على ذلك نشاط يمتاز بأن له شكلا خاصًّا ، فهو نشاط إيقاع .

والمشكلة لها كل هذه الجوانب ؛ ويكون الحل أقرب إلى الصواب إذا استطاع أن يصل بنا إلى النظر إلى هذه الجوانب باعتبارها وظائف فى « كل » دينامى متكامل . والسؤال الأول الذى ننفذ منه إلى هذه المشكلة ، هو السؤال الآتى : ما هى وظيفة الجهاز الحركى[١] بوجه عام ؟ والإجابة على ذلك أنه أداة الاتصال بين الكائن الحى والبيئة المحيطة به . وهذه الإجابة تصدق عليه بكل أجهزته الفرعية بما فيها الجهاز اللغوى ؛ غير أنها تصدق بالمثل على الجهاز الحسى[٢] بجميع أجهزته الفرعية . ومن ثم فهو ما يزال بحاجة إلى الإتمام . ويكون هذا الإتمام بالإشارة إلى أن الأول تنحصر مهمته فى الحركات الصادرة من الكائن إلى البيئة ، فى حين تنحصر مهمة الثانى فى الحركات الواردة من البيئة على الكائن الحى[٣] . فهذا للاستقبال وذاك للرد . على أن هذه التفرقة غير دقيقة ، فإن العين التى تبدو فى كثير من الأحيان من بين الأجهزة الفرعية فى الجهاز الحسى ، تبدو فى بعض المواقف جهازاً لإصدار تعبير لا يخطئ من يحاول أن يستقبله . وكذلك الفم جهاز لتلقى بعض ما يرد من البيئة وهو فى الوقت نفسه جهاز لإصدار التعبيرات اللغوية خاصة . والواقع أن التفرقة الدقيقة لا محل لها ، إذ أن الجهازين متحدان بمعنى ما من حيث دلالتهما فى الكل . فكل منهما « طريق » لإيجاد « كل » متزن يتألف من الكائن والبيئة . وعلى هذا الأساس نجدهما مرتبطين أحدهما بالآخر ارتباطاً

(١) motorium

(٢) sensorium

(٣) Lewin, K. *Principles of Topological Psychology*, tr. by F. Heider & G.M. Heider, New York : McGraw-Hill Co. Inc., 1st. ed., 2nd. impr. 1936. p. 178.

مباشراً يظهر فى أوجه فى مرحلة الطفولة ، وعند البدائيين ، ويصبح هذا الارتباط فيما بعد غير مباشر لما يبرزه الاكتساب من أجهزة فرعية فى طريق هذه الصلة . ومن المعلوم أن أهم مميزات السلوك الأكثر ارتقاء ، ألا تكون الاستجابة للمواقف مباشرة بل يسبقها بعض التروى .

والواقع أن أمر الصلة الأصلية بين هذين الجهازين تقوم على صحته عدة شواهد . بعضها بسيط وبعضها معقد . فمن ذلك مثلا أننا إذا سمعنا صوتاً فإننا لا نلبث أن نستدير نحوه . وإذا ظهر بجانبنا ضوء التفتنا إليه ليكون فى بؤرة مجالنا البصرى . وعند ما نشهد حركات الرقص نقاوم فى أنفسنا ميلا إلى التحرك طبقاً لها ، وإذا لم نتنبه للقيام بهذه المقاومة فإننا نتحرك فعلا ، وعند ما ندخل فى أحد معارض الصور فكم من المشاهدين نجدهم يحركون أيديهم وجذوعهم مع حركة الفرشاة فى اللوحات ، وإذا استمعنا للحن موسيقى لا نلبث أن نتحرك مع أنغامه . ولعل أوضح الحركات المرتبطة بالإدراك حركة العضلات الوجهية بشكل معين كلما أبصرنا شيئاً ذا دلالة معينة بالنسبة لنا . والراجح أن هذا الأساس يساهم فى كون الطفل (فى بدء تعلمه اللغة) ينطق بأسماء الأشياء كلما ظهرت فى مجاله البصرى .

هذه كلها شواهد تجريبية على شدة الارتباط بين الجهازين الحسى والحركى ، وعلى ذلك يحق لكوفكا أن يعتبر العمليات الحركية مجرد امتداد طبيعى للعمليات الحسية ، أو بعبارة أخرى أن الإدراك حلقة بين فعل وارد وفعل صادر . وكذلك يحق لكهلر أن يستنتج وجود تأثير لحركة شخص ما على العمليات الذهنية لدى شخص آخر يشهدها . وعلى أساس هذه الصلة بين الجهازين أيضاً يمكن تفسير جانب هام من جوانب اللغة ، أعنى ناحية الاستعداد الذى تستند إليه لدى الفرد[1] . والراجح أن اللغة فى أصلها ضرب من المحاكاة . ويمكن أن نشهد الدليل على ذلك بوضوح فى أسماء الأصوات فصهيل الخيل وشقشقة العصافير وخرير المياه فى الغدير وهدير الحمام وفحيح

(١) المرجع السابق ذكره . ص ١٩٧ .Guillaume, P

الأفعى وهمهمة الغابة . وفى كل لغة توجد أمثال هذه الأسماء ، ومع ذلك فهذه اللغات قد بلغت من الارتقاء ما جعل أمرها معقداً ، فإذا نحن قصدنا إلى لغة الطفل المبتدئ فى تعلم اللغة وجدناه يكمل قاموسه بكلمات كثيرة ليست سوى محاكاة صوتية لمسمياتها سواء أكانت هذه المسميات أفعالا أم أشياء ، والمهم أنه هو نفسه الذى يبتكر هذه الكلمات دون أن يتلقنها . وقد روى ستمف Stumph عن ابنه أنه سمى بناء حجريّاً ذا شكل خاص marage ، وكان فى التاسعة من عمره . فلما بلغ السابعة عشرة ذكر بأمر هذه التسمية فتذكرها وقال معللا إياها ، إن الحجارة كانت تبدو تماماً كما يبدو صوت هذه الكلمة ، وإنها فى الواقع لا تزال تبدو كذلك[1] . ومن هذه الزاوية أيضاً يمكن النظر إلى مشكلة تطابق الصوت والمعنى (الأونوماتوبيا) . حتى نحن الراشدين نلجأ أحياناً إلى ابتكار كلمات ، أثناء حديثنا ، ليس لها معنى متواضع عليه لكنها معبرة بذاتها .

ها هنا يمكن العثور على الأساس الفطرى للتعبير اللغوى . ولا شك أنه على هذا الأساس نفسه تؤثر اللغة التى يسمعها الطفل فى بيته ، تؤثر عليه فتدفعه إلى محاكاتها . ويرى كوفكا أنه فى بواكير الطفولة تكون كل أعضاء الحس على أتم استعداد لإصدار حركات انعكاسية بمجرد تنبهها فى إحدى المناطق ، وفى هذا دليل على انتشار الحساسية فى كل مناطق الحس . لكنه مع ذلك يلاحظ أن المناطق الحسية المختلفة تكشف عن اختلاف شديد سواء بالنسبة لدقة الاستجابة أو لتنوعها[2] . فهل نستطيع أن نستنتج على هذا الأساس ازدياداً فى حساسية المنطقة الخاصة بالنشاط اللغوى فنرى فى ذلك جانباً من استعداد فطرى يمتاز به الشاعر ؟ وعلى هذا الأساس يمكننا الإفادة من ملحوظة داونى القائلة بأن الطفل الذى سيصبح شاعراً يكشف عن اهتمام خاص بترديد الألفاظ ، كما نفيد من الفكرة العامة لدى برجلار ، (دون الأخذ بتعليله) وهى التى تقرر وجود حساسية ممتازة بعض الشىء فى منطقة الكلام . لا نستطيع أن

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٣٤٦ . Koffka, K. 1931.

(٢) المرجع السابق . ص ١٣٢ .

نجزم برأى فى هذا الصدد ، لكن نكتفى بأن نضع الفرض هكذا فى صيغة سؤال ، عساه أن يدفع بعض الباحثين إلى محاولة تحقيقه .

لكن مشكلة التعبير الإيقاعى لا تزال قائمة . فلنتقدم نحوها هى الأخرى بفرض لا يزال يحتاج إلى كثير من الصقل والتهذيب أيضاً .

وقد أشرنا من قبل [١] إلى ملاحظة لفين القائلة بأن معظم الأفعال يكون لها مظهر الكل أو التنظيم ، حتى سلاسل الأرجاع تبدو مكونة لوحدات من النشاط ، بحيث إذا بدأ الشخص السلسلة اضطر أن يستمر لإكمالها ، لأن بدء أى فعل يخلق توتراً هو عبارة عن «حاجة تدفع إلى إكماله» ، ويستمر هذا التوتر ويحدد طبيعة السلوك حتى تنتهى تلك الوحدة من وحدات النشاط [١].

وقد أقمنا على أساس هذه الملاحظة والملاحظات التجريبية رأينا فى الوحدة الدينامية للقصيدة . وكذلك نرى أنه على أساس هذه الملاحظة نفسها يمكن تفسير الإيقاع .

غير أننا بحاجة أولا لأن نبدى هذه الملاحظة الدقيقة بالنسبة لمسألة «النظم» أو الأبنية . وتتلخص فى أننا يجب أن نحترس كل الاحتراس من تعميم فكرة «الكل» تعميا يجعلها جوفاء ليس لها دلالة دينامية . فالقول مثلا بوجود كل يدعى «الإنسانية» بغض النظر عن الزمان والمكان نهائياً يعتبر قولا أجوفاً ، لأن أهم شروط «الكل» الدينامى أن تكون العلاقة بين أجزائه وثيقة بحيث لا يحدث أى تغير لأحد الأجزاء دون أن يمتد إلى الكل بل يكون هو نفسه دلالة على حدوث تغير فى الكل . ومن الجلى أن مجتمعنا المصرى قد لا تؤثر فيه اكتشاف طريقة جديدة للصيد فى مجتمع الإسكيمو فى أيسلندا ، أو ظهور طبقة اجتماعية جديدة لدى قدماء الهنود فى المكسيك ، ولكن يمكن إلى حدما أن نتكلم عن مجتمع الحضارة الغربية ، وكذلك يمكن أن نتكلم عن المجتمع المصرى ، ومجتمع الطبقة العاملة فى مصر ، ومن الجلى أن التماسك فى هذه المجتمعات الثلاثة أو بالأحرى أن قوة بنائها متفاوتة ، فهى فى

(١) الفصل الأول من الباب الثانى .

الأول أضعف منها فى الثانى وهى فى الثانى أضعف منها فى الثالث ، بحيث نستطيع أن نتكلم عن « أبنية » قوية و « أبنية » ضعيفة ، وقد سبق أن أشرنا إلى تفرقة كوفكا بين مجتمعات اجتماعية ومجتمعات سيكولوجية .

والمهم هنا أننا عندما نتحدث عن « كل » لا نعنى أبداً أنه وحدة ساذجة متجانسة[١] ، والمجتمع المصرى مع أنه « كل » فإنه يتألف من عدة أبنية داخلية لها درجة من التماسك لا يمكن إغفالها . وكذلك بينا فى موضع سابق أن الشخصية « كل » ولكنها ليست كلا متجانساً ساذجاً بل تتألف من عدة أجهزة داخلية لعل أهمها جهاز الأنا الذى يتألف بدوره من عدة أجهزة أهمها جهاز الذات[٢] .

وكذلك فى الفعل . فالقول بأن الفعل له مظهر الكل وأنه يتضمن ما يجعل منه نظاماً متماسكاً له وحدته الباطنية لا يعنى أن يكون وحدة متجانسة ساذجة منذ البداية حتى النهاية . فانظر لقد استغرقت كتابة هذا البحث أربعة شهور تقريباً ، ومن المحقق أنها تقوم منذ البداية حتى النهاية على فعل واحد يمكن أن ينظر إليه ككل ، ولكن لا يمكن القول بحال ما إن هذا الكل متجانس تماماً ، بل الصحيح أنه يتألف من عدة أبنية داخلية متفاوتة فيما بينها من حيث شدة تماسكها .

وهناك أمثلة كثيرة أبسط من هذا المثال . فأنا عندما أشرب ينقسم فعل الشرب إلى ما يشبه الوثبات التى سبق الحديث عنها ، فأتناول كمية من الماء ثم أبتلعها ، وبذلك تنتهى وثبة . ثم أتناول كمية أخرى وأبتلعها فتنقضى وثبة أخرى ، ثم ثالثة ورابعة وهكذا . وعندما أجلس إلى الطعام ، ينقسم فعل الأكل فى هذه الجلسة (الواحدة) إلى عدة وثبات ، تبدأ كل منها بالتهيؤ لتناول لقمة وتنتهى بابتلاعها ، وكذلك عندما أحدث شخصاً فى أمر ما ، فإن فعل الحديث هذا وهو واحد ينقسم إلى عدة وثبات ، فقد أجزئ موضوع الحديث

---

(١) وهذا ما لم يعرفه برجسون .

(٢) سويف (مصطفى) « النظرية الجشطلتية » مجلة علم النفس ، ١٩٥١ ، مجلد ٧ ، ص ٧٣ — ٨٣ .

إلى عدة أجزاء وأتناولها جزءاً جزءاً ، وكلما انتهيت من جزء كانت هذه النهاية فاصلا بين بناء أصغر وبناء آخر صغير أيضاً داخل البناء الكبير « بناء الفعل ككل » ، بل إن البناء الأصغر ليتألف من عدة أبنية صغرى ، تتمثل فى الجمل المكتملة ، ولا شك أن الفواصل بين هذه الجمل تختلف بعض الشىء فى مظهرها ، كما تختلف فى دلالتها ، عن الفواصل بين الكلمات التى تتألف منها الجمل . وكذلك فعل المشى شبيه بفعل الكلام فكل خطوة كاملة تعتبر بناء صغيراً داخل البناء الكبير الذى يكتمل ببلوغى الجهة التى أقصدها .

تكفى هذه الأمثلة ؛ والمهم أن نشاط الجهاز الحركى له طابع الكل دائماً . وهذا الكل يتألف من عدة أبنية صغرى . ولعل فى ذلك دليلا جديداً على شدة الصلة بين الجهاز الحركى والجهاز الحسى . والواقع أن ما يجرى على أحد الجهازين يجرى على الآخر .

إن فى هذه الحقيقة التى نذكرها عن الجهاز الحركى بوادر ظاهرة الإيقاع ، وقد سبق أن بينا على أسس تجريبية كيف أن فعل الإبداع لدى الشاعر يمضى فى وثبات ولا يتقدم دفعة واحدة . لكن إذا كان أساس الإيقاع هكذا شائعاً ، فماذا يميز الشاعر ، ولم لا نعبر كلنا تعبيراً لغويًّا موزوناً ؟ هل يتضمن الفرض السابق حل هذه المشكلة ، على أساس أن ازدياد الحساسية فى إحدى المناطق معناه ازدياد بروز خصائص النشاط فى هذه المنطقة بشكل ملحوظ ؟

هناك جوانب أخرى لإكمال هذا الفرض . فقد عرفنا أن العلاقة بين التهويم والواقع عند العبقرى تتضمن ازدياد جانب التهويم ، وقد عزا لفين إلى مثل هذا الشخص القدرة الممتازة على إدراك الأبنية ، وهو ما عبر عنه بازدياد القدرة على التجريد ، ولا شك أن الصلة المتينة بين الجهاز الحسى (أو جهاز الإدراك بوجه عام) والجهاز الحركى ربما ضمنت ظهور خاصية البناء أو التنظيم بشكل واضح فى ناحية النشاط الحركى ، ويبرز ذلك بصورة خاصة فى المناطق الأشد استعداداً للاستجابة . والظاهر أننا نستطيع أن نفترض لدى الشاعر امتيازاً خاصًّا فى الصلة بين الجهاز الإدراكى والجهاز الحركى . ولاشك أن

هناك نصيباً من الصحة للرأى الشائع عن الشعراء ، والقائل بأنهم مرهفون سريعو الانفعال ، ولو أنه قول غير دقيق . ومع ذلك فهناك ظاهرة اجتماعية لاشك أن لها دلالة واضحة فيما يتعلق بهذا الفرض ، فالرأى لدى مؤرخى الفنون مستقر على أن الشعر نشأ مصاحباً للرقص والغناء ، ومن الجلى أن الإيقاع أشد بروزاً فى الفنين الأخيرين منه فى الأول ، وهو أشد بروزاً فى الرقص منه فى الغناء والشعر جميعاً ، وربما كان فى القول بأن الرقص أول الفنون وأشدها ذيوعاً[1] ، ما يشير إلى بزوغ النشاط الفنى من الصلة الممتازة بين الجهاز الحسى والجهاز الحركى بوجه عام ، كما أن فى القول بتأخر ظهور الشعر كفن قائم بذاته ما يتفق وقانون الترقى الذى يقضى بإبراز بعض المناطق داخل البناء الكبير وتزويدها بحظ من الاستقلال دون الانعزال[2] . ولكن هل لنا أن نرتب على ذلك رأياً خاصاً فيما يتعلق بمستقبل الشعر ؟ يظهر أن مستقبله الطيب متوقف على الاستبصار بمجاله الأصلى ، فيجب أن يعود عوداً ديالكتيا إلى تمكين أواصر الصلة بينه وبين زميليه القديمين ، ولقد بدأت بالفعل محاولات العناية بالأوبرا منذ أوائل القرن الماضى ، ولكن لا يزال الشعر ينتظر المزيد من العناية فى هذا السبيل .

ولقد نشأ الشعر العربى نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، وكان للغناء الذى صاحبه تأثير واسع فى تغيير أوزانه ، وكان المهلهل أقدم شعراء العرب يغنى قصائده ، ويروى مثل ذلك عن امرئ القيس ، ويقال إن علقمة ابن عبدة الفحل كان يغنى ملوك الغساسنة أشعاره ، وكذلك قال حسان بن ثابت :

تغن بالشعر إما كنت قائلـــه — إن الغنـــاء لهـــذا الشعر مضمار

وكان الأعشى فى أواخر العصر الجاهلى يتغنى بشعره ، وربما سمى صناجة

---

(١) Ellis, H. *Selected Essays*, Everyman's L. 1940.

(٢) عملية التغاير differentiation

العرب لأنه كان يصحب غناءه بتوقيع على الآلة الموسيقية المسماة بالصنج . وكذلك عرف الرقص مع الشعر والغناء ، ويقول إسحق الموصلى : « وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج ، فأما النصب فغناء الركبان والقينات وهو الذى يستعمل فى المراثى ، وكله يخرج من أصل الطويل فى العروض ، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ، وأما الهزج فالخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحليم[1] » ولقد رويت فى إجابات الشعراء ما قاله الشاعر رامى من أنه لاينظم الشعر كتابة بل غناء ، وثمة ما يشبه هذا القول فى إجابة الغضبان ، وإن أبسط الملاحظات « للشاعر » فى الريف وفى الأحياء الوطنية من المدينة أحياناً لتبين لنا كيف يرتبط الشعر بالغناء والرقص لديه ، ولو أن رقصه غير واضح ولكنه لا يمكن أن ينكر .

على كل حال يهمنا أن نبين اعتماد هذه الفنون الثلاثة على الصلة الدقيقة بين الجهازين الحسى والحركى ، أما ما زاد عن ذلك فسنتحدث عنه بشىء من التفصيل بعد قليل . والظاهر أن هذه الصلة وبروزها لدى الشاعر فى منطقة التعبير اللغوى بوجه خاص ، وما يترتب على ذلك من زيادة بروز الناحية الإيقاعية فى نشاط هذه المنطقة ، يؤلف الأساس الفطرى للإطار الشعرى ، الذى يكتسب الشاعر مضمونه تبعاً لأحوال مجتمعه . ومن المحقق أن الأوزان تختلف من لغة لأخرى ، ومع ذلك فهى جميعاً ضروب من الإيقاع .

ومجمل القول أن الشاعر العبقرى :

١ — شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعى بحيث تبرز لديه الشعور « بالحاجة إلى النحن » .

٢ — ويكون ذلك ناتجاً عن عدة أسباب فى المجال (أعنى البيئة والشخصية) ولا شك أن من بين هذه الأسباب الاستعداد الفطرى ويتمثل فى درجة مطاوعة

---

(١) ضيف (شوقى) «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٤٧ . ص ٢٦ — ٣١ .

المادة النفسية التى تظهر فى ازدياد نسبة التهويم فى الإدراك، وربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسى والجهاز الحركى .

٣ — والارتباط الوثيق بين الجهاز الحسى والجهاز الحركى وخاصة فى منطقة التعبير اللغوى. هو الأساس الفطرى لاكتساب الإطار الشعرى، الذى يتحدد مضمونه تبعاً للبيئة الاجتماعية للشاعر.

٤ — وحركة الشاعر كلها، هى حركة لإعادة تنظيم النحن ، يمضى فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعرى .

٢ — الشعر والشاعر والمجتمع :

قد أتممنا التجوال حول الشاعر . فانتهينا إلى هذه الصورة التى تجعله والمجتمع وحدة دينامية بكل ما لهذا التعبير من معنى .

ولقد حرصنا على أن نوضح هذه الحقيقة منذ الفقرة الأولى ، عندما قدمنا المبررات العامة لمثل هذا البحث الذى قد يبدو مثيراً للعجب فى عالم يعج بالأحداث الجسام ويمضى نحو مستقبل ينبئ بأمور أشد جسامة وخطراً . وكانت أهم حججنا فى هذا الصدد أهمية النشاط الفنى من حيث إنه نشاط يمضى نحو تحقيق التكامل الاجتماعى ، وما أشد حاجة المجتمعات المساهمة فى الحضارة الحديثة إلى استقصاء جذور هذا التكامل لتنفض عن نفسها بعض مظاهر الانحلال الراهنة . ولقد عبرنا عن هذه الحقيقة حينئذ تعبيراً عاماً موجزاً . وكانت هذه هى الخطوة الأولى نحو البحث فى الأسس النفسية للإبداع الشعرى التى لا يمكن الإبانة عنها منعزلة عن مجالها . وقمنا بعد ذلك بخطوة أخرى تغلب عليها صبغة التأمل الفلسفى العابر دون البحث التجريبى الدقيق ، وكان لهذه الخطوة دلالة الخطوة السابقة ، فعرضنا لآراء بعض المفكرين فيما يتعلق بمشكلة الصلة بين الفن والحياة ، وانتهينا من ذلك إلى مناقشة هذه الآراء والجمع بين الفن والحياة داخل اتجاه واحد هو الاتجاه نحو الاتزان والتكامل . ولكن هاهنا أيضاً لم نبلغ درجة البحث التجريبى

المدقق . وقد كان لزاماً علينا قبل أن نتقدم لمثل هذا البحث أن ننظر نظرة فاحصة فى المنهج الذى سنستعين به فى هذا السبيل . ما هى حدود المنهج التجريبى بالضبط ، وإلى أى مدى يكون هذا المنهج مشروعاً فى مثل هذا البحث ؟ وكان لزاماً علينا وقد أنجزنا هذه الخطوة أن ننظر فى مناهج الباحثين ممن سبقونا لسبر هذا الموضوع كيما نفيد من مواضع توفيقهم ومواضع خطئهم أيضاً . وبذلك مهدنا الطريق للتقدم نحو محاولتنا . وأفردنا لهذه المحاولة الباب الثانى بفصوله الخمس .

بدأنا بسبر دينامیات العبقرية ، ووجدنا أنها « وظيفة » معينة فى المجال النفسى الاجتماعى ، من حيث إنها عملية تمضى نحو إدماج « الأنا » مع « الآخرين » فى بناء اجتماعى متكامل هو « النحن » . وقدمنا على ذلك الأدلة التجريبية المتعددة الأنواع ، وانتقلنا بعد ذلك إلى مجال أكثر تحدداً هو مجال العبقرية الشعرية ، وعلى أساس الوثائق والحقائق التاريخية والمشاهدات على الأدباء الحاضرين انتهينا إلى تقديم فرض الإطار باعتباره العامل النوعى فى عبقرية الشاعر ، وفى استقصائنا لخصائص الإطار وجدنا من بين هذه الخصائص أنه مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه هو العامل الرئيسى فى تنظيم فعل الإبداع . لكن ما هى أسسه الفطرية — من حيث الشكل إن صح هذا التعبير — ، أجلنا هذه المشكلة إلى ما بعد الإبانة عن ديناميات عملية الإبداع ، أو بعبارة أخرى عن الشاعر وهو يعمل ، الشاعر فى أجلى مظاهره وأدق لحظاته . وحاولنا قدر استطاعتنا ألا نقدم فى هذا الفصل رأياً لا يقوم عليه التحقيق التجريبى الدقيق معتمدين على الاستخبار والاستبار وتحليل المسودات ، وهنا وضحت لنا كثير من الحقائق عن هذه العملية تختلف إلى حد بعيد عن الشائع عنها لدى النقاد والمثقفين بوجه عام . فلما انتهينا من هذه النظرة إلى الشاعر فى لحظات الإبداع ، عدنا نحاول أن نسبر بعض الأعماق التى كنا قد تركناها مستغلقة . وإن أهم ما يثير التساؤل فى هذا الصدد هو السؤال الخالد حول ما عساه أن يتوفر فى الشاعر والفنان بوجه عام من استعداد فطرى ، وخلصنا إلى القول بوجود هذا الاستعداد فعلا ، وحاولنا أن نحدده . لكن

رأينا فى هذا الصدد لم نستطع إلا أن نقدمه فى صورة احتمال ينقصه الكثير من اليقين لحاجتنا إلى كثير من الوثائق اللازمة فى هذا الصدد ، وكان طبيعياً أن نتساءل بعد ذلك عن نوع ارتباط الشاعر أو الإبداع الشعرى بالبيئة الاجتماعية وقد سبق أن قررنا أنه ارتباط وثيق ، ثم ها نحن نقول بالاعتماد على استعداد فطرى ، وهل يعنى هذا الاستعداد ضمان ظهور الشاعر ونبوغه بغض النظر عن أحوال بيئته الاجتماعية ، هل يعنى إمكان الفصل بين الشاعر والمجتمع وبالتالى بين الشعر وتيار الحضارة أو بين هذا التيار وبين الفن بوجه عام . وإذن فأى تناقض تورطنا فيه !

الواقع أن هذا التناقض لا وجود له ، ولقد تكفل براون بالإبانة عن ذلك فى مؤلفه الموسوم « علم النفس والنظام الاجتماعى » ، واستعنا نحن برأيه فى هذا الصدد فى الفقرة الأولى من هذا الفصل . ومجمل القول أن الاستعداد الفطرى ليس سوى إمكانية محددة باتجاه خاص ويتوقف تحققها على مجال ذى خصائص معينة بحيث إن الناتج دائماً محصلة لتفاعل الجانبين .

فإذا كان الأمر كذلك أفلا تكون هناك مسئولية — بمعنى العلّية — على المجتمع إذا ما افتقر إلى العبقرية الشعرية بله العبقرية أيًّا كان نوعها ؟ ألا يجوز لنا مثلا أن ننقب فى أحوال المجتمعات التى تستخدم اللغة العربية كلغة رسمية للدولة عن أسباب تأخر الشعر العربى الحديث ؟ وهلا يجوز لنا أن ننظر فيما عساه أن يكون قائماً من روابط غاية فى الدقة والخفاء بين الشعر وسائر الفنون وبين الفن وسائر منتجات الفكر البشرى باعتبارها جميعاً عمليات يضمها مجال واحد ؟ وهلا نستطيع أن نفيد من استقصاء هذه الصلة فنتمكن من السيطرة على بعض نواحى المجال فندفعها نحو مستقبل نطلبه ونرغب فيه ؟ أفلا نستطيع أن نثير بعض الاهتمام حول مستقبل الشعر ونشير إلى بعض معالم هذا المستقبل ؟

بلى ، نستطيع أن نفعل ذلك ما دمنا نرى أن الشاعر عملية — متميزة بعض الشىء — داخل عملية كبرى هى المجتمع . ومع أننا لن نسهب فى

تفصيل الإجابات على هذه الأسئلة جميعاً ، فإننا سنحاول أن نضع الخطوط العامة لبعض هذه الإجابات على الأقل ، عسى أن يفيد منها من يريد ، أو يرد عليها بالتفنيد من يتحمس لهذا الرد ، فليس للإنتاج الذهنى أية قيمة إذا هو لم يدفع إلى فعل .

إن مسئولية المجتمع عن ثروته من العباقرة تتركز فى مدى صلابة الحواجز التى تحدد السلوك بداخله ، ولقد بينا من قبل أن موقف العبقرية يتضمن صدعاً بين « أنا » و « الآخرين » على أساس الاختلاف بين الطرفين فى المسالك والأهداف ، ومهمة العبقرى وميزته أنه يحاول عبور هذا الصدع بإحداث تغيير فى بعض حواجز الآخرين عن طريق الاعتراف ببعضها وتحويله إلى وسائل ، ومعنى ذلك أن مسألة تغيير الحواجز فى المجال الاجتماعى جوهرية فى موقفه ، إلى درجة أننا نستطيع أن نعتبره أى نعتبر الشاعر عامل تغيير هام فى المجتمع . وهنا تبرز أهمية الحواجز ، فقد تكون من الصلابة بحيث تتحطم أمامها مواهب ظلت فى حيز الإمكان . وربما كانت فترات الانقلاب الاجتماعى أشد الفترات استعداداً لظهور العباقرة لأن الحواجز تفقد جزءاً كبيراً من صلابتها عندئذ . ويصدق هذا الرأى على العلاقة بين الشاعر والمجتمع . فالمجال الاجتماعى الجامد ذو الحواجز المتصلبة لا يتيح الحياة إلا للشعراء الأقزام الذين ليسوا من العبقرية فى شىء .

ولقد كانت علاقة الشعر والشاعر بالحياة الاجتماعية موضع اهتمام المفكرين منذ أفلاطون . فهو يهتم فى التشريع « للجمهورية » بتحديد موضع الشاعر فيها ، فينفى منها الشعراء الغنائيين ولا يبقى إلا على الحماسيين ، ويحرّم فيها التعامل بأشعار هوميروس لأن بها من الحرية ما لا يروق له وما قد يصيب المجتمع بالانهيار فيما يرى . ولكن كم كان بيزستراتوس أنفذ منه حدساً وأصدق نظراً عندما أمر فى القرن السادس ق. م. بجمع الإلياذة والأودسة وتدوينهما ، غير أن أرسطو كان مثالا للفيلسوف الواقعى المتحرر ، ولم يكن مثالياً رجعياً كأفلاطون[1] ، لم يكن يبحث فيما ينبغى أن يكون على أساس الحنين إلى

---

(١) المرجع السابق ذكره . Winspear, A.D.

الماضى ، بل كان يبحث فى الشعر من حيث إنه وظيفة قائمة فعلا فى المجال الاجتماعى ، وقد جعل له مهمة « صمام الأمن » فيما يتعلق بالانفعالات ، فهو بهذا المعنى عامل تكامل فى الحياة الاجتماعية من حيث إنه يتيح لها أن تمضى نحو الاتزان . وعلى الضد من ذلك كانت مهمته فيما ظن أفلاطون ، اللهم إلا إذا اقتصرنا على النوع الحماسى . على أن اختلاف الفيلسوفين فى تحديد هذه المهمة لم يكن لينفى اتفاقهما فيما يتعلق بحقيقة على جانب عظيم من الأهمية ، وهى ما للشعر بوجه عام من خطورة فى ديناميات المجال الاجتماعى . وإن هيجل وتين ويونج وكودول والسرياليين جميعاً ليتفقون على هذه الحقيقة رغم ما يقوم من اختلافات قد تكون جسيمة بين آرائهم .

ولقد رأى هيجل أن مهمة الفن فى المجتمع لا تكاد تختلف عن مهمة الدين والفلسفة من حيث إن كلا منها تعبير للروح أو المطلق ، وأهم من ذلك أنه درس تطور الفن وفى ذلك معارضة قيمة للآراء الساذجة التى تتحدث عن خلود الأعمال الفنية ، وإن من يسلم بالصلة بين الفن والمجتمع لا يمكن إلا أن يقول بتطور الفن . من حيث إن المجتمع يتطور دائماً ، غير أن مضمون تطور الفن يدعو للتشاؤم عند هيجل ، فمستقبل الفن صائر إلى موته ، بل لقد بدأت تباشير الموت تلوح منذ عصر هيجل ، بل منذ بدأ ظهور الشعر ، « فالشعر فن نوعى وصل إلى قمة هى بدء انحلال الفن نفسه[1] » ، ومع ذلك فليس هذا هو المهم ، بل المهم إثبات حقيقة التطور للفن . وإن نظرية هيجل فى الفرق بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة لتبدو على جانب عظيم من الأهمية فى هذا الصدد ، فقد كانت المأساة القديمة تصور الصراع بين الأسرة والمجتمع ، أما المأساة الحديثة فتقوم على مشكلات الشخصية الفردية وانفعالاتها وتجاربها ، والصلة واضحة بين هذا الطراز من المأساة وبين طراز مجتمعنا القائم على الإعلاء من شأن الفردية والذى بلغت فيه هذه الدعوة أوجها فى عصر هيجل .

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ٩٧ . Knox, I.

وكذلك حاول تين أن يتبين[1] جوانب هذه الصلة ، فتحدث عن مدى اعتماد الفنان (من حيث هو فنان) على مجتمعه ، وقال إن هذا العون يكون هائلا بقدر ما يكون الفنان معبراً عن روح عصره ، وبهذا القدر نفسه يتحدد حظه من العبقرية . وحاول بعد ذلك أن يعرض لكثير من الأمثلة التاريخية التى تشهد بقيام هذه الصلة فعرض للفن الإغريقى فى مجتمعه ، والفن الرومانى فى مجتمعه والفن فى عصر الإقطاع ، ثم ما طرأ عليه فى القرن السابع عشر مقارناً بين إفيجينيا عند راسين وعند يوريبيد .

ولقد أشرنا من قبل إلى رأى يونج وقوله باعتماد الإبداع الفنى على الأزمات الاجتماعية ، واعتماد الفنان على اللاشعور الجمعى كمصدر لإبداعه ، يضمن له أن يتذوق المجتمع ما أبدع . حتى فرويد لم ينس هذه الصلة نهائياً ، فإن للأنا الأعلى القول الفصل فى تحديد الصورة التى يمكن أن يتقنع بها بعض مضمون اللاشعور ليظهر فى العمل الفنى ، ومن ثم فبذور القول بأن الفن اجتماعى وأخلاقى فى جوهره موجودة فعلا ، ولو أن مغالاته ومغالاة الفرويديين فى استقصاء جوانب أخرى من المشكلة لم تتح لهم استقصاء هذا الجانب الهام . وإن هذا الموقف ليشبه بمعنى ما ، موقف السرياليين إذ يعترفون بقوة هذه الصلة وأهميتها ، ولكنهم فى محاولتهم توجيهها يضلون السبيل ويمضون نحو الانعزال بالفن من حيث منابعه وغاياته .

ولقد قدم كودول دراسة على جانب كبير من الأهمية للشعر الإنجليزى فى كتابه « الخداع والواقع » ، أبان فيها عن شواهد الصلة الوطيدة بين تاريخه وتاريخ المجتمع الإنجليزى ، وحاول أن يقيم على هذا الأساس رأياً فى الصلة بين الفن والمجتمع بوجه عام . وعلى رأيه أن الفن يعكس أنواع التكيف الغرزى للناس ولبعضهم مع بعض ومع الطبيعة ، من حيث إن هذا التكيف يسلك سبيل الإيقاع فيوجد لدى الجماعة اشتراكاً قطيعياً خاصاً يمكن أن نطلق عليه اسم « الاشتراك الغرزى » ، تمييزاً له عن « الاشتراك الشعورى » الذى نمارسه فى

---

(١) Taine, H. *Philosophie de L'Art*, paris : Hachette, vol. II, 1925.

حياتنا اليومية تبعاً لتقارب أهدافنا ، واتفاقنا فى مفاهيم اللغة التى نستخدمها وما إلى ذلك . وعلى هذا الأساس يمكن أن يقال إن الشعر بماله من إيقاع ، يتيح للفرد أن يمضى إلى أعماق نفسه حيث المشاركة القطيعية أو الوجدانية ، ومن ثم فكلما حسب الشاعر من أتباع « الفن للفن » أنه يبعد عن المجتمع لينكمش فى نفسه ، كان فى الواقع يمضى نحو الاتحاد بالمجتمع أكثر وأكثر . ولا تتحطم هذه القاعدة إلا فى حالة واحدة ، عندما يثور الشاعر على كل العلاقات الاجتماعية ويتجه نحو الفوضوية فى الفن ، فيقرض الشعر الحر ويتخلص من الإيقاع تماماً ، وحتى هاهنا لا يمكن أن يتحقق للشاعر ما يريد بالتمام ، لأن المضمون الشعورى للغة أو الجانب الرمزى منها هو الآخر اجتماعى فى أساسه[1]. فعلى مثل هذا الشاعر أن ينصرف عن كل ما له دلالة حتى يتم له ما يريد ، والظاهر أن هذا الاتجاه هو المسيطر على أصحاب النزعة الأوتوماتية فى الفن[2] .

لتكن هناك اختلافات بين آراء أولئك المفكرين ، ولتكن هناك هوات عميقة بالغة العمق والخطورة ، ولكن المهم أنهم جميعاً يدورون فى فلك واحد ، حول تقرير حقيقة واحدة ، مؤداها أن هناك صلة قوية بين الفن والمجتمع . وما أحرانا بأن نذكر المثقفين والفنانين خاصة بهذه الحقيقة فى هذه المرحلة الدقيقة التى تمر بها حضارتنا ، وما أحرانا بأن نذكّرهم بأنها مشكلة على جانب كبير من الدقة والتعقد ، وأنها جديرة بالدرس العميق تكرس له فترة فسيحة من حياة جماعة من الشباب لا يعشقون الثقافة وحدها هكذا مجردة ، بل ويحملون فى أنفسهم « الإحساس بالمجتمع » ، هذا الإحساس الذى يخشى على الدوام من تضاؤله لا سيما عند المثقفين من أبناء مجتمعنا[3] .

---

(١) المرجع السابق ذكره . ص ١٢٤ . Caudwell, C.

(٢) عرضت أعمال بعض الفنانين المصريين من أصحاب هذا الاتجاه فى بضع معارض أقيمت بالقاهرة ، نذكر من بينها المعرض المقام قبل الفراغ من هذا البحث ، فى عام ١٩٤٧ .

(٣) لانستطيع أن نغفل هنا ذكر المحاولات الأدبية الجادة التى ظهرت أخيراً . مثال ذلك بعض الأعمال التى نشرها يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى ويحيى حقى ونجيب محفوظ وأحمد رشدى صالح.

ولقد بينا على أسس تجريبية أن دعوة « الفن للفن » دعوة مشوهة إلى حد بعيد ، وكذلك الحال فيما يتعلق بجوانب النشاط الفكرى عامة ، كأن يقال « بالعلم للعلم » أو « الفلسفة لذاتها » ، إنما العلم للحياة الاجتماعية ، والفلسفة للحياة الاجتماعية ، سواء أكنا بصيرين بذلك أم لم نكن ، ومن الخير أن نكون بصيرين كيما تزداد قدرتنا . ولقد كانت الفلسفة دائماً على صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية ويبدو ذلك بوضوح فى الفلسفة الإغريقية خاصة ، لكنها كانت بصيرة بذلك أحياناً ، وفى أحايين أخرى كان يغيب عنها هذا الاستبصار . وكذلك الفن الإغريقى كان على صلة بمجتمعه أحياناً ولقد حاول بركليز أن يتيح أكبر فرصة ممكنة للمواطنين الأثينيين جميعاً ليشهدوا تمثيليات سوفوكل ، بل جعل ذلك واجباً قومياً يكتنفه الشعور بالقداسة[1] . ولا شك أن هذه الصلة كان لها أبعد الأثر فى الإعلاء من شأن عمالقة المسرح ، وفى التربية الاجتماعية عامة .

وما أحرى مجتمعنا أن يذكر ذلك ، وأن ينقب فى أحواله ، وما أحرى المثقفين والشعراء جميعاً أن يتعاونوا على توضيح هذه الصلة والعمل على جعل الشعر يؤدى مهمته خير ما يكون الأداء . وإذا كانت بعض ظروف البيئة الاجتماعية قد تغيرت بحيث مزقت تكاملنا فالفن جدير بأن يساهم فى إكمال هذا التغير بتغير يلائمه فى أعماقنا فيعود للمجتمع تكامله .

كيف يمكن للشعر العربى أن ينهض ؟ ما هى الأدوات الأولية للإعداد لهذا النهوض ؟ ما هى مهمة العبقرى إزاء اللغة ؟ ما هى مهمته إزاء تراثنا الفنى الاجتماعى ؟ إلى أى مدى تعتبر اللغة العربية متصلة بالحياة فى ثوبها الحديث ؟ وقيود الصنعة فى الشعر ، أيكون النهوض بالثورة عليها جميعاً كما يخيل للبعض خطأ ، أم يكتفى بالتمرد على القافية وتظل التفعيلات قائمة ؟ وإلى أى مدى يكون تأخر الشعر لدينا مرتبطاً بتأخر الفنون الأخرى ؟ وهل صحيح ما يقال من أن نهضتنا الفنية العامة لن تتحقق إلا بأن نقفز إلى الوراء أربعين قرناً أو خمسين

---

(١) المرجع السابق ذكره . Harrison, J.

لنستلهم قدماء المصريين مع أننا نحيا حياة لا تكاد تتصل بلون حياتهم من قريب أو من بعيد ؟ !

هذه كلها مشكلات على جانب عظيم من الأهمية ، ما كان لنا أن نغفلها بحجة الاقتصار بالبحث على الحدود السيكولوجية « الخالصة » ، لكننا مع ذلك لا نملك إلا أن نشير إليها هذه الإشارات العابرة عسى أن يتوفر على النظر فيها بعض الذين يشغلهم مستقبل الحياة الاجتماعية .

ملحق (١)

دراسات جيلفورد للإبداع

من ١٩٥٠ ـ ١٩٥٧

عرض ونقد



دراسات جيلفورد للإبداع

عرض ونقد*

لهذه البحوث وضع خاص من حيث المنهج ومن حيث المشكلة التى ينصب عليها اهتمام الباحث ؛ فأما من حيث المنهج فقد استعان الباحث بالتحليل العاملى[1] . وتتلخص خطوات هذا المنهج فيما يأتى :

يبدأ الباحث غالباً بافتراض وجود عدة عوامل تساهم جميعاً فى صدور الظاهرة السلوكية التى يقوم ببحثها ، ثم يقوم بتأليف أو بانتخاب عدد من الاختبارات السيكولوجية[2] التى يتوسم فيها القدرة على الكشف عن هذه العوامل . بعد ذلك يقوم الباحث بتطبيق هذه الاختبارات على عدد من الأفراد، وتتوقف نتيجة التحليل إلى حد كبير على الشروط المتوفرة فى هؤلاء الأفراد (كالعمر والجنس والطبقة الاقتصادية الاجتماعية) . ويشترط ألا يقل عدد هؤلاء الأفراد عينة البحث عن مائتين[3] حتى يضمن الباحث درجة لا بأس بها من الاستقرار لنتائجه . بعد تطبيق الاختبارات تحسب معاملات الارتباط بين كل اختبارين . ونتيجة لذلك تتكون لدى الباحث مصفوفة من معاملات

---

* يعتمد البحث الذى نقدمه فى هذا الملحق على بحث أشمل تقدم به المؤلف إلى جامعة لندن فى سبتمبر سنة ١٩٥٧ كجزء من مقتضيات الحصول على دبلوم علم النفس الإكلينيكى . وكان عنوان البحث :

"Tests of Creativity : Review, Critique and Clinical Implications."

وقد نشر النص الإنجليزى للبحث بأكمله فى : حوليات كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ١٩٥٩ ، ٥ ، ١٩ — ٤٣ .

(١) factorial analysis . ويمكن للقارئ غير المتخصص الرجوع إلى البحث الآتى :

English, H.B. "Factor Analysis Explained," *Egypt. J. Psychol.*, 1948, 3, 1-10.

(٢) ولهذه الاختبارات ثلاث فئات رئيسية ، هى : اختبارات عقلية عامة ، واختبارات قدرات خاصة ، واختبارات شخصية .

(٣) Guilford, J.P. "When Not to Factor Analyze," *Psychol. Bull.*, 1952, 49, 26-37.

الارتباط يقوم بتحليلها عاملياً بطريقة يختارها من بين عدد من الطرق الرياضية المعروفة[١] . ويخرج الباحث من هذا التحليل بإثبات صحة الفروض التى بدأ بها أو بإثبات صحة بعضها .

تلك هى خطوات التحليل العاملى كما يستخدمها كثير من الباحثين ، وكما استخدمها جيلفورد فى بحوثه التى نحن بصدد الحديث عنها . فأما المشكلة التى انصبت عليها هذه البحوث فهى مشكلة الإبداع بوجه عام لا الإبداع الفنى خاصة . ومع ذلك فقد رأينا أن نعرض لهذه البحوث للأسباب الآتية :

أولا : أن النتائج التى انتهى إليها جيلفورد يمكن تعميم الكثير منها على ظاهرة الإبداع فى الفن ، بل وفى الشعر أيضاً . ويلاحظ أن جيلفورد كان متنبهاً إلى هذه الحقيقة ، وأشار إليها فى بعض مواضع من مؤلفاته .

ثانياً : حاول جيلفورد تجميع هذه التعميمات وتنظيمها فى إطار خاص بها ، وأفرد لذلك بحثاً خاصاً [٢] .

ثالثاً : تعتبر بحوث جيلفورد أضخم وأحدث محاولة للكشف عن إمكانيات التحليل العاملى كمنهج للاستعانة به فى تجلية غوامض ظاهرة الإبداع الفنى .

ففى سنة ١٩٥٠ نشر جيلفورد عدداً من الفروض [٣] عن طبيعة العوامل التى يتوقع أن يرسيها فى ميدان التفكير الإبداعى . وكان فى أثناء صياغته لهذه الفروض يتمثل فى ذهنه « طرزاً معينة من الشخصيات المبدعة ، هم : طراز العالم ، والتكنولوجى ، بما فى ذلك المخترع » . وفيما يلى نورد هذه العوامل المفترضة :

١ — الحساسية للمشكلات : والمقصود بهذا العامل الإشارة إلى قدرة أو إلى ميل إلى أن يرى الشخص فى موقف معين أنه ينطوى على عدة مشكلات

---

(١) Thomson, G. "*The Factorial Analysis of Human Ability,*" London : University of London Press Ltd. 5th. ed. 1951.

(٢) Guilford, J.P. "Creative Abilities in The Arts." *Psychol. Rev.*, 1957, 64, 110-118.

(٣) Guilford, J.P. "Creativity," Amer. Psychologist, 1950, 5, 444-454.

تحتاج إلى حل ، ويكشف هذا الميل عن نفسه فى كثير من مواقف الحياة .

٢ ــ إعادة التنظيم أو إعادة التحديد : وهذا العامل لتفسير حقيقة هامة وهى أن « كثيراً من المخترعات جاءت عبارة عن تحوير لشيء قائم فعلا إلى شيء آخر ذى تصميم أو وظيفة أو استعمال مختلف » . وقد لاحظ ثرستون Thurstone أنه كثيراً ما ينحصر حل مشكلة ما « فى إعادة صياغة المشكلة نفسها ثم حل المشكلة الجديدة [١] » . وكذلك اعتبر ولش Welch « أن القدرة على إعادة تنظيم الأفكار وإعادة ربطها بسهولة تبعاً لخطة معينة ، اعتبر هذه القدرة جوهرية لكل أنواع التفكير الإبداعى [٢] » . ويبدو لنا أن لهذا الفرض جذوراً جشطلتية .

٣ ــ الطلاقة [٣] : أغلب الظن أن « الشخص القادر على إنتاج عدد كبير من الأفكار فى وحدة زمنية معينة . . تكون لديه فرصة أكبر لإيجاد أفكار قيّمة » . وقد توقع جيلفورد أن يسفر تحليله عن عوامل طلاقة متعددة ، وهو ما يتفق مع النتائج التى انتهت إليها بحوث سابقة [٤] .

٤ ــ المرونة [٥] : وهذا للإشارة إلى درجة السهولة التى يغير بها الشخص حالة نفسية أو وجهة عقلية معينة . ويبدو هذا العامل المفترض متفقاً مع ومترتباً على عامل سبقت الإشارة إلى افتراضه ، ونعنى به عامل إعادة التنظيم .

٥ ــ الأصالة [٦] : تعتبر القدرة على إنتاج أفكار طريفة عنصراً أساسياً فى التفكير المبدع . « ويمكن اختبار هذه القدرة على أساس كمية الاستجابات

---

(١) Thurstone, L.L. "Creative Talent," *Applications of* Psychology, ed. L.L. Thurstone, New York : Harper & Bros., 1952, 18-37.

(٢) Dougan, C.P., Schiff, E. & Welch, L.: Originality Ratings of Department Store Display Department Personnel. *J. appl. Psychol.*, 1949, 33, 31-34.

(٣) Fluency

(٤) Fruchter, B. "*The Nature of Verbal Fluency*," Educ. Psychol. Measmt., 1948, 8, 33-47.

(٥) flexibility

(٦) originality

غير الشائعة والتى هى مع ذلك مقبولة ، الصادرة رداً على بنود معينة فى الاختبار ؛ أو على أساس النزوع إلى الإدلاء بتداعيات لفظية نادرة — أثناء الفحص باختبار تداع ؛ أو على أساس درجة الاجتهاد التى تكشف عنها استجابة معينة كما يقيّمها عدد من المحكمين . . . »[١]

٦ — قدرات تحليلية وتأليفية : من العسير علينا أن نتصور أى فعل إبداعى يمكن أن يقع دون تفتيت مركبات قائمة بالفعل وتحويلها إلى وحدات أبسط منها لكى يعاد تنظيمها . وقد توقع جيلفورد ظهور أكثر من عامل واحد لتفسير هذا النوع من النشاط .

٧ — مدى التركيب فى البناء التصورى[٢] : افترض هذا العامل لتفسير « درجـــة التركيب أو التعقد فى البناء التصورى يستطيع الفرد أن ينهض بها » . إذ يبدو أن كل مبدع يلزمه أن يحتفظ فى ذهنه بعدة متغيرات وأن يتصرف فيها وذلك أثناء محاولته أن يجد الحل لمشكلة ما . وثمة فروق فردية فيما يمكن أن نتصوره على أنه عتبة[٣] لحدوث الخلط والاضطراب تحت هذه الظروف .

٨ — التقييم[٤] : لابد وأن يتضمن أى فعل إبداعى عملية انتخاب ، وهذه بدورها تتضمن تقييما . فمن الشروط التى لابد من توفرها لدى أى مبدع يبغى النجاح فى إبداعه أن يعرف أى مشكلة وأى منهج ينتخب من بين المشاكل والمناهج المتعددة على ضوء الإمكانيات المتفتحة أمامه والمهارات التى اكتسبها أو يستطيع اكتسابها . بعبارة أخرى ينطوى الموقف عادة على فعل تقييم يمارسه المبدع إزاء إطار معين .

تلك هى العوامل الثمانية التى بدأ جيلفورد بافتراضها لتفسير الجانب العقلى

(١) Wilson, R.C., Guilford, J.P., Christensen, P.R. & Lewis, D.J. "A Factor-Analytic Study of Creative Thinking Abilities," *Psychometrika*, 1954, 19, 297-311.

(٢) Span of complexity of conceptual structure.

(٣) threshold

(٤) evaluation

من الإبداع فى ميادين العلم والاختراع . ويمكن تصنيفها تحت ثلاثة أصناف : عوامل تشير إلى قدرات معرفية ، وعوامل تشير إلى قدرات إنتاجية ، وعوامل تشير إلى قدرات تقييمية . ولم يكن جيلفورد غافلا عن أن الدوافع والعوامل المزاجية تساهم بنصيب هام أيضاً . غير أن هذه الأخيرة لم تكن تقع ضمن دائرة اهتمامه .

وقبل أن نتقدم فى عرضنا لبحوث جيلفورد إلى أبعد من ذلك نرى لزاماً علينا أن نتقدم بتعقيب موجز على هذه الفروض. فالملاحظ أن قائمة العوامل المقترحة لا تستنفد جميع مصادر التنوع فى الناحية العقلية من الإبداع فى العلم والاختراع . ونحن نستطيع أن نضيف إلى هذه القائمة اقتراحاً بعامل نطلق عليه اسم « عامل الاحتفاظ بالاتجاه »[١] والراجح أنه يستطيع أن يفسر بعض مظاهر التنوع فى هذا الميدان. ذلك أن العالم المبدع يبدو أنه يمتاز بالقدرة على تركيز انتباهه وتفكيره فى مشكلة معينة زمناً طويلا جداً . وهذا مما يتفق وملاحظة ماير Meier ومؤداها أن « من بين السمات الهامة التى تمتاز بها عادات العمل عند الأطفال والراشدين النابغين ، والتى تمتاز بها كذلك طريقتهم فى إطلاق طاقاتهم ، التركيز على العمل الذى هم بصدده لفترات لاحد لها[٢] » . وكذلك ذكر فرتهيمر Werthemier عن أينشتين أنه ظل معنياً بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات[٣] . وقد تتغير المشكلة قليلا أو كثيراً من حيث مضمونها ، ولكن المبدع يظل محتفظاً باتجاه معين[٤] . ومن العسير علينا

---

(١) maintaining direction

(٢) Meier, N.C. "Factors in Artistic Aptitude : Final Summary of A Ten-Year Study of A Special Ability, *Psychol. Monogr.*, 1939, 51, 140-158.

(٣) Wertheimer, M. "Productive Thinking, New York and London : Harper Bross. 1945 .

(٤) فيما يتعلق بتغير مضمون المشكلة أو الفكرة الأولى أثناء عملية الإبداع ، أورد سابارتيز J. Sabartés النص الآتى نقلا عن بيكاسو ، ونحن نورده هنا على سبيل المثال التوضيحى ، يقول بيكاسو : « ليست الفكرة سوى نقطة بداية لا أكثر . فإذا تأملتها أصبحت شيئاً آخر . إننى إذا فكرت فى شىء ما مدة طويلة أجده دائماً وقد أصبح مكتملا فى ذهنى . فكيف تتوقع منى أن أظل =

أن نقرر ما إذا كان هذا العامل سوف يُستخلص من التحليل كعامل عقلى أو كعامل مزاجى . إلا أننا نستطيع أن نرى فيه عاملا يشبه إلى حد ما أحد جوانب « التوجه الذهنى[١] » الذى وصفه وودورث Woodwort[٢] . ويمكن اختبار هذا العامل بواسطة عدد من اختبارات الإدراك والتصور التى تتطلب من الشخص المختبر سلوكاً التفافياً حتى يصل إلى هدفه . وليست فكرة السلوك الالتفافى هذه بالفكرة الجديدة على ميدان علم النفس التجريبى . فقد استغلها كهلر فى تجاربه على الشمبانزية[٣] .

وثمة عامل آخر يبرز هنا وهو وثيق الصلة بعامل « الاحتفاظ بالاتجاه » . وربما أمكن تسمية هذا العامل الجديد بعامل « صلابة الفكر أو تماسكه »[٤] . إذ يبدو أن شدة « ميوعة الفكر »[٥] ذات تأثير ضار بأية محاولة للتركيز على فكرة معينة أو تنميتها . ويرجع الفضل فى استخدام مفهومى صلابة الفكر وميوعته إلى كورت لفين Lewin . كما لاحظ ماير جروس وزميلاه Mayer-Gross et al. أن « تسرب الأفكار إلى بعضها البعض »[٦] يعتبر أحد الاضطرابات الرئيسية التى يعانى منها الفصاميون فى عملياتهم الفكرية[٧] . وهذا المفهوم كما يستخدمه ماير جروس وزميلاه ليس سوى تسمية أخرى لميوعة الفكر الشديدة .

نكتفى بهذا القدر من الحديث عن مجموعة الفروض التى بدأ بها جيلفورد .

= مهتماً به؟ على أننى إذا ألححت عليه أصبح شيئاً مختلفاً لأن مادة جديدة تدخل فيه . على كل حال فيما يتعلق بى ، ألاحظ أن الفكرة الأولى التى تطرأ على ذهنى لا تثير بى أى اهتمام بعد ذلك ، لأننى إذ أنصرف إلى تحقيقها أكون مشغول الذهن بشىء آخر » .

Sabartès, J. "*Picasso : An Intimate Portrait,*" (tr. from the Spanish by A. Flores) London: W.H. Allen, 1949; p. 146.

(١) mental set ويكثر استخدام هذا المفهوم فى بحوث التصلب rigidity والقصور الذاتى النفسى perseveration

(٢) Woodworth, R.: *Experimental Psychology,*" London : Methuen & Co., 1954.

(٣) Kohler, W. "The Mentality of Apes," London : Kegan Paul, 2nd. ed., 1931.

(٤) solidity of thought

(٥) fluidity of thought

(٦) interpenetration of thoughts

(٧) Mayer-Gross, W.; Slater, E. & Roth, M. "*Clinical Psychiatry,*" London : Cassell & Co., Ltd., 1955.

وقد تلت ذلك سلسلة من الدراسات التى تقوم على التحليل العاملى ، وكانت نتيجة هذه الدراسات :

أولا : إثبات معظم هذه الفروض وتنميتها .

ثانياً : ظهور عوامل جديدة لم يسبق توقعها .

ثالثاً : إعادة النظر فى الفكرة السائدة عن تركيب العقل ، (من وجهة النظر العاملية) .

فأما فيما يتعلق بمنطقة القدرات المعرفية ، أى تلك القدرات « المختصة باكتشاف معلومات جديدة أو بالتعرف . . على معلومات قديمة » فقد أرسى جيلفورد دعائم عاملين : عامل « الحساسية للمشكلات » وعامل « إعادة التحديد» . وقد أمكن تعريف[1] العامل الأول عن طريق اختبارات صممت لقياس التنبه إلى العيوب أو ضروب النقص .

ولكن يلاحظ أن هذا العامل انتهى الأمر به إلى الانضمام إلى أن نقل من منطقة القدرات المعرفية إلى منطقة قدرات التقييم ، على أساس أن مجرد التنبه إلى قيام مشكلة ما يتضمن فعل تقييم .

وقد عرف جيلفورد وتلامذته العامل الثانى عن طريق اختبارين : أحدهما اختبار « التحوير الجشطلتى[2] » الذى يتطلب من المفحوص اختيار جزء من شىء معين بحيث يكون هذا الجزء مناسباً للقيام بعملية معينة، واختبار « تجميع الأشياء[3] » الذى يتطلب من المفحوص أن يتخيل ما يمكن أن يصنعه بالجمع بين شيئين[4] . وقد ظهر هذا العامل فى دراستين عامليتين

---

(١) عند ما نتكلم عن تعريف العوامل على هذا النحو نقصد تعريفها تعريفاً إجرائياً operational definition أى بتحديد الإجراءات والعمليات، التى يمكن القيام بها لتحديد طبيعة هذه العوامل . وهذا يختلف عن « التعريف » كما يستخدم فى المنطق الصورى .

(٢) Gestalt Transformation

(٣) Object Synthesis

(٤) Hertzka, A.F., Guilford, J.P., Christensen, P.R. & Berger, R.M. "A Factor Analytic Study of Evaluative Abilities,' *Educ. psychol. Measmt.*, 1954, 14, 581-597.

مختلفتين . ظهرت أولاهما تحت عنوان « دراسة عاملية للقدرات الخاصة بالتقييم » ، وظهرت الأخرى تحت عنوان « دراسة عاملية لقدرات التفكير الإبداعى »[١] . ومع أن هذه الحقيقة يمكن اعتبارها شاهداً على ثبات هذا العامل ، فإن هناك استدراكاً ينبغى التنويه به وهو أن هاتين الدراستين نفذتا فى معمل واحد . ولو قد نفذت هاتان الدراستان فى معملين مختلفين وقامت بهما مجموعتان مختلفتان من العلماء لكان ذلك دليلا على درجة عالية من الثبات لهذا العامل . وفى الدراسة التى قام بها هرتزكا وآخرون وهى الدراسة الخاصة « بقدرات التقييم » تبين أن هناك اختبارين آخرين لهما معامل ارتباط جوهرى بعامل « إعادة التحديد » الذى نحن بصدده ، هذان الاختباران هما اختبار « التصنيف المنطقى » واختبار « التقدير العملى »[٢] . ومع أننا نستطيع بشىء من إعمال الخيال أن نتوسم الطبيعة السيكولوجية للصلة بين الاختبار الأول وبين عامل « إعادة التحديد » ، فإن من العسير جداً أن نجد أية رابطة مماثلة تنطبق على اختبار « التقدير العملى » . لذلك يبدو لنا أنه من المستحسن مراجعة الطريقة التى تم بها تحديد الطبيعة السيكولوجية للعامل . ومن الجدير بالذكر بهذه المناسبة أن هذا العامل نفسه الذى أمكن استخلاصه فى دراستين عاد فاختفى فى آخر تقرير وصل إلى علم كاتب هذا البحث[٣] .

ننتقل الآن إلى منطقة القدرات الإنتاجية ، والعوامل التى أمكن استخلاصها خاصة بهذه المنطقة تقع تحت ثلاثة أصناف : الأصالة والطلاقة والمرونة . ويرى جيلفورد أن هذه الجوانب الثلاث هى المكوّنات الرئيسية للإبداع لا فى العلم والاختراع فحسب بل فى الفنون أيضاً . ولا يقتصر أمر هذه المكوّنات

---

(١) Wilson, R.C., Guilford, J.P., Christensen, P.R. & Lewis, D.J. "A Factor-Analytic Study of Creative-Thinking Abilities." *Psychometrika*, 1954, 19, 297-311.

(٢) Practical Estimation

(٣) Guilford, J.P. "*A Revised Struclrue of Intellect,*" Report from the Psychogical Laboratory, No. 19. Los Angles :UniversityofSouthernCalifornia, 195

على كونها ضرورية فقط ، بل إنها إذا توفرت بمقادير ملائمة كان فيها الكفاية[١] وقد أمكن استخلاص عامل واحد للأصالة وتبين أن تسعة اختبارات مشبعة به بدرجات جوهرية (على أساس اعتبار ٠,٣ هى أقل درجة ارتباط بين الاختبار والعامل يمكن النظر إليها على أنها ذات دلالة إحصائية) . وظهر أن أكثر الاختبارات تشبعاً بهذا العامل ثلاثة اختبارات ، هى : « عناوين الموضوعات » ، وقد صمم هذا الاختبار بهدف قياس جانب معين من جوانب الأصالة هو جانب الاجتهاد ؛ و « الاستجابات السريعة » ، لاختبار الجانب الخاص بندرة الاستجابات ؛ ثم اختبار لقياس القدرة على استخلاص « النتائج البعيدة[٢] » . وقد استطاع هارجريفز Hargreaves أن يستخلص عاملا مماثلا لعامل الأصالة هذا فى بحث سابق . وبناء على ذلك وبناء على العدد الكبير من الاختبارات التى تحدد طبيعته يمكن القول بأن هذا العامل قد أرسيت دعائمه . أما من حيث طبيعته السيكولوجية فالظاهر أنه ليس بالعامل العقلى تماماً . « بل قد يتبين فيما بعد أنه . . عامل مزاجى أو أن طبيعته من طبيعة الدوافع . فقد يكون مثلا عبارة عن استعداد عام لأن يكون الشخص مجدّداً أو ميالا إلى النفور من تكرار ما يفعله الآخرون »[٣] . وقد لمح ثرستون Thurstone إلى فكرة مماثلة عندما قرر « أن الباحث قد يتوقع أن يجد الأشخاص العاديين ممن يكشفون عن نبوغ إبداعى فى اتجاه معين يميلون إلى أن يكونوا فرديين بمعنى ما »[٤] . وربما استطعنا أن نجنى بعض الفائدة إذا نحن حاولنا تطبيق عدد من استخبارات الشخصية لقياس الميول الاتباعية[٥] ، مع بطارية من اختبارات

---

(١) Guilford, J. P. "Creative Abilities in The Arts," Psychol. Rev., 1957, 64, 100-118.

(٢) المرجع السابق ذكره Wilson, R. C., Guilford, J.P., Christensen, P.R. & Lewis, D.J.

(٣) المرجع السابق ذكره . Guilford, J.P.

(٤) المرجع السابق ذكره . Thurstone, L.L.

(٥) conformity

Gough, H.G. "*Manual for The California Psychological Inventory*," California: Consulting Psychologists Press, Inc., 1957.

الأصالة[١]. وفى مثل هذه الدراسة يكون هدف البحث هو مجرد استكشاف نمط العلاقات القائمة بين سمات الشخصية والقدرات الإبداعية .

ولقد سبق لعدد من الباحثين أن اقترحوا اعتبار الطلاقة من بين المكونات الهامة للتفكير الإبداعى ، وعرفها بعضهم بأنها « السهولة أو السرعة التى يتم بها استدعاء تداعيات وفروض مبتكرة . »[٢] وكانت هذه الفكرة تراود ثرستون كما كانت تراود جيلفورد وطلابه . ثم أمكن امتحان صدقها من خلال الدراسات التى قام بها ولسون وآخرون[٣] وهرتزكا وآخرون[٤] . وقد استخلص ولسون وزملاؤه ١٦ عاملا ، منها ثلاثة عوامل أمكن تحديد طبيعتها على النحو الآتى : الطلاقة اللفظية ، وطلاقة التداعى ، وطلاقة الأفكار . أما العامل الأول « فيبدو أنه يشير إلى القدرة على إنتاج عدد من الألفاظ بشرط أن تتوفر فى تركيب اللفظ خصائص معينة . » ويمكن القول بأنه صورة طبق الأصل لعامل الطلاقة اللفظية W الذى استخلصه ثرستون خاصة وأن هناك تماثلا بين الاختبارات المشبعة بالعامل فى كلا الحالين . والراجح أن المساهمة الرئيسية لهذا العامل إنما تكون فى ميدان الإبداع الفنى فى الشعر والأدب . والراجح أيضاً أنها لا تساهم بأى نصيب فى النبوغ العلمى .

أما العامل الثانى ، وهو طلاقة التداعى ، فيشار به إلى القدرة على إنتاج « عدد من الألفاظ تتوفر فيها شروط معينة من حيث المعنى » وتبين أن هناك خمسة اختبارات مشبعة به بدرجة ٠,٣ أو بما يزيد . وهنا ينبغى لنا إبداء الملاحظة الآتية على سبيل التقييم ، وهى أن هذا العامل قد أمكن تحديده بصورة أفضل

---

(١) يقصد « ببطارية من الاختبارات » مجموعة من الاختبارات السيكولوجية تطبق معاً فى جلسة واحدة غالباً ، على المجموعة نفسها من الأشخاص (فى حالة الاختبارات الجمعية) ، أو على شخص واحد (فى حالة الاختبارات الفردية) .

(٢) المرجع السابق ذكره . Fruchter, B.

(٣) Wilson, R.C., Guilford, J.P., Christensen, P.R. & Lewis, D.J.

(٤) المرجع السابق ذكره . Hertzka, A.F., Guilford, J.P., Christensen, P.R. & Berger, R.M.

من تحديد عامل الطلاقة اللفظية . فبينما تبدو الطبيعة السيكولوجية للاختبارات الخمسة التي تحدد « طلاقة التداعي » مرتبطاً ارتباطاً واضحاً بطبيعة هذا العامل ، نجد أن اختبارين من الاختبارات الستة التي تحدد « طلاقة اللفظ » تقتضينا شيئاً كثيراً من التعسف حتى نستطيع أن نجد علاقة مفهومة بينها وبين المضمون السيكولوجي للعامل . ذلك أن هذين الاختبارين يتطلبان معالجة بعض الأشياء الدائرية والمربعة حسب قواعد معينة .

أما العامل الثالث ، وهو طلاقة الأفكار ، فقد تحدد من خلال ستة اختبارات تتطلب كلها من المفحوص أن « يذكر أكبر عدد من الأفكار في الزمن المحدد ». ومن الجدير بالذكر أن نوع الأفكار لم يكن يؤثر في تحديد درجة المفحوص على هذه الاختبارات . وقد ظهر هذا العامل مرة ثانية في الدراسة التي قام بها هرتزكا وآخرون ، إلا أن تحديد معالمه في هذه المرة لم يكن في نفس المستوى من الجودة . فقد خرجت ثلاثة اختبارات من هذا التحليل محملة بالعامل بدرجات ذات دلالة إحصائية ، وكان أحدها لا يكاد يشبه في قليل أو كثير الطبيعة السيكولوجية للعامل .

هذا ويلاحظ أن عوامل الطلاقة الثلاثة لا تزال تحتفظ بأوضاعها في نظام العوامل الفكرية كما يتصوره جيلفورد في تقريره الأخير[1] . على أن هذا التقرير يحتوي على عامل رابع للطلاقة ، يسمى عامل « الطلاقة التعبيرية » . ويصفه جيلفورد بأنه يشير إلى « قدرة على التفكير السريع في الكلمات المتصلة الملائمة » . « فأما افتراق عامل الطلاقة التعبيرية هذا عن عامل الطلاقة الفكرية السابق ذكره فيشير إلى أن القدرة على أن تكون لدينا أفكار والقدرة على صياغة هذه الأفكار في ألفاظ إنما هما قدرتان مختلفتان . ومن أوضح الأمثلة على اختبارات الطلاقة التعبيرية اختبار « تراكيب الأربع كلمات » . . إذ نتبين فيه مفتاحاً لا بأس به لطبيعة العامل . ويقتضي هذا الاختبار أن يعطي الباحث للمفحوص الحروف الأولى في أربع كلمات ويطلب إليه أن يكمل الكلمات

---

(١) التقرير رقم ١٩ السابق ذكره . Guiilford, J.P. 1957.

فى زمن محدد ، بأكبر عدد من الطرق بحيث يكوّن منها عبارة مفيدة . وفى اختبار « تأويل التشبيه » يعطى المفحوص تشبيهاً ويطلب إليه أن يكمل العبارة بنفس الطريقة . . « وبذلك يبدو بوضوح أن الطلاقة التعبيرية عبارة عن القدرة على صياغة الأفكار فى عبارة مفيدة »[١] . ويتوقع جيلفورد ظهور عامل آخر أو مجموعة من العوامل للطلاقة غير اللفظية فى بحوثه التالية ، على أساس أن هذه العوامل تشير إلى قدرات مماثلة يستغلها الفنان التشكيلى ، والمؤلف الموسيقى والرياضى .

والآن ننتقل إلى المرونة . وهى تمثل الجانب الثالث للتفكير الإبداعى . ويعتبر مفهوم المرونة (أو عكسه أى مفهوم التصلب أو القصور الذاتى السيكولوجى) من أكثر مفاهيم علم النفس الحديث استحواذاً على اهتمام الباحثين . « ومع أن كثيراً من الباحثين خاب أملهم فى السعى إلى إرساء دعائم عامل مشترك من هذا النوع ، مع ذلك فإن مفهوم المرونة . . لن يتخلى عنه الباحثون[٢]» . ولا تختلف نتائج جيلفورد فى هذا المجال عن الاتجاه الرئيسى الذى تشير إليه بعض النتائج التى حصل عليها باحثون آخرون . فقد انتهى هؤلاء إلى إرساء عدد من العوامل لظاهرة القصور الذاتى وهى عوامل مستقلة أحدها عن الآخر[٣] وكذلك فعل جيلفورد . فتقريره الأخير يحتوى على ثلاثة عوامل للمرونة : المرونة الشكلية التكيفية[٤] ، والمرونة التركيبية التكيفية[٥] ، والمرونة التلقائية . ومن ثم يمكن القول بأن خاصية المرونة فى السلوك تتوقف على المفحوص وعلى مادة الاختبار كذلك . فإذا أبدى الشخص مرونة عندما تواجهه مشكلة تنطوى على إدراك لتنظيم معين لعدد من الخطوط لا يستتبع بالضرورة أن

(١) المرجع نفسه .

(٢) المرجع السابق ذكره . Guilford, J.P. 1950.

(٣) Eysenck, H.J. "*The Structure of Human Personality*," London : Methuen & Co., Ltd., 1953, p. 282.

(٤) figural adaptive flexibility

(٥) structural adaptive flexibility

يبدو هذا الشخص مرناً عندما تواجهه مشكلة تركيبية (أى تتألف من أعداد) .

وفى البحث الذى أجراه ولسون وآخرون[١] ظهرت عوامل المرونة الثلاثة التى سبق الإشارة إليها مندمجة فى عاملين اثنين : عامل المرونة التكيفية ، (وقد تحدد أساساً من خلال اختبارين أحدهما شكلى والآخر تركيبى) وعامل المرونة التلقائية .

واتضح أن عامل المرونة التكيفية عامل ذو قطبين (أحدهما سالب والآخر موجب)[٢] . وأن هناك اختبارين اثنين فقط محملين به تحملا إيجابيًّا بدرجة جوهرية ، وسبعة اختبارات أخرى محملة به تحملا سلبيًّا ولكن درجات تحملها أقل من أن تكون لها دلالة إحصائية . ويرى ولسون وزملاؤه أن مفهوم التصلب ليس هو المفهوم المضاد للمرونة ، ويستندون فى استنتاجهم هذا إلى طبيعة بعض هذه الاختبارات المشبعة تشبعاً سلبيًّا . ولكن لما كان جيلفورد سبق له أن أبدى ملاحظة مؤداها أن التصلب هو على الأرجح عكس المرونة[٣] فمن الواضح أن الحاجة ماسة إلى دراسة عاملية أخرى تلقى الضوء على بعض جوانب هذا التناقض . وفى مثل هذه الدراسة ينبغى إدخال اختبار واحد على الأقل للتصلب العقلى[٤] واعتباره بمثابة مرجع[٥] لتأويل العوامل الناتجة . وحتى فى هذه الحالة ينبغى للباحث أن يقرر بوضوح منذ البداية أن النتيجة لن تكون حاسمة إلا إذا اختير الاختبار المقترح على أساس درجة عالية من النقاء العاملى ، بعبارة أخرى

---

(١) المرجع السابق ذكره .Wilson, R. C. *et al*

(٢) فى كثير من حالات التحليل العاملى لاختبارات الشخصية تخرج العوامل مزدوجة الأقطاب وفى هذه الحالة يشير أحد القطبين إلى درجات وجود السمة trait بصورة إيجابية ، ويشير القطب الآخر إلى الدرجات التى توجد بها عكس هذه السمة . من هذا القبيل العامل الذى يمتد من قطب الانطواء إلى قطب الانبساط . أما فى التحليل العاملى لاختبارات القدرات المعرفية فظهور عوامل مزدوجة الأقطاب يواجه الباحث بمشكلة منهجية معقدة . لأنه من العسير علينا أن نتصور المعنى السيكولوجى « لعكس القدرة العددية » مثلا ، أو « عكس القدرة اللفظية » . . .إلخ .

(٣) المرجع السابق ذكره . Guilford, J.P. 1950

(٤) intellectual rigidity

(٥) reference test

أن يكون الاختبار مشبعاً بعامل التصلب العقلى بدرجة عالية وأن يكون ذلك قد ثبت فعلا من تحليل عاملى سابق .

وعلى حين تتيح المرونة التكيفية للشخص تغيير الزاوية الذهنية التى ينظر منها إلى حل مشكلة محدودة تحديداً دقيقاً ، تكون المرونة التلقائية مسئولة عن إنتاج « عدة أفكار فى موقف غير مقيد بهذه الدرجة » . « ولا يقتضى الحصول على درجة عالية على الاختبار إلا أن يغير المفحوص مجرى أفكاره . بحيث يتجه وجهات جديدة بسرعة وبسهولة لسبب أو لغير ما سبب واضح[1] » . ويجب ألا يختلط علينا الأمر بين عامل المرونة التلقائية هذا وبين عامل الطلاقة الفكرية . فبينما يبرز عامل المرونة أهمية تغيير اتجاه أفكارنا ، يبرز عامل الطلاقة أهمية كثرة الأفكار .

ويتفق المعنى السيكولوجى للمرونة التلقائية اتفاقاً لا بأس به مع بعض آراء ثرستون فى الإبداع . فقد أشار ثرستون إلى أن « الطالب الذى يرجى منه هو الطالب الذى يمحص الرأى الجديد الغريب . وهو الطالب الذى يلذ له أن يلهو بهذا الرأى ويتأمل نتائجه لو أنه كان فى الإمكان إثباتها » [2]. وإذا نحن نظرنا فى مجموعة الاختبارات التى يتحدد العامل من خلالها ، لاحظنا أن اختبار « الاستعمالات غير العادية » يشبه إلى حد ما أفكار ثرستون ، ومن الجدير بالذكر أنه مشبع بالعامل بدرجة لا بأس بها . وخلاصته أن يتطلب من المفحوص أن يضع قائمة بالاستعمالات غير العادية لأشياء عادية .

ويلاحظ أن الصورة التى تحدد بها عامل « المرونة التلقائية » أفضل من تلك التى تحدد بها عامل « المرونة التكيفية » . فثمة خمسة اختبارات تبين أنها مشبعة بالمرونة التلقائية بدرجات جوهرية . لكن هذا لا يمنع من القول بأنه من العسير أن نربط ربطاً مفهوماً بين بعض هذه الاختبارات وبين المضمون السيكولوجى للعامل . خذ مثلا اختبار « المواقف الشائعة » . فهذا الاختبار مشبع بالعامل بدرجة ٠,٣٣ وهو يقتضى المفحوص أن يضع قائمة بمشاكل

---

(١) المرجع السابق ذكره . Thurstone, et al

(٢) المرجع السابق ذكره . Thurstone, L.L. 1932.

من وحى مواقف الحياة اليومية . فإذا جاز لنا الحكم على الاختبار من مضمونه الظاهر هذا فمن الجلى أنه لا يبرز التغير الذى هو جوهر المرونة . بل إنه ليبرز الكثرة التى تنتمى إلى الطلاقة وقد تم تصحيحه فعلا وإعطاء الدرجات عليه على أساس عدد المشكلات المقترحة . ومن ثم فليس من العسف أن نقرر أنه ينتمى إلى منطقة الطلاقة الفكرية . ومن الأدلة على صحة هذا الاستنتاج أن أكبر تشبع له إنما هو بعامل الطلاقة الفكرية . والواقع أن هذا الاختبار مثال دقيق للاختبار الذى لا تتوفر فيه قاعدة الاقتصاد فى المجهود الفكرى والذى يعمل ضد الهدف الرئيسى لأى دراسة عاملية . ومما يؤكد ذلك أيضاً أنه مشبع بدرجة جوهرية أيضاً هى ٠,٣١ على عامل الأصالة .

ومن الجدير بالذكر أن درجات التشبع التى نتحدث عنها هنا حصل عليها ولسون وزملاؤه بعد تدوير المحاور . ومما يؤسف له أن كاتب هذه السطور ليس فى وضع يسمح له بأن يبين إلى أى مدى كانت درجات التشبع قبل تدوير المحاور مختلفة عما هى عليه بعد تدويرها لأن جليفورد لم ينشر مصفوفة درجات التشبع قبل تدوير المحاور . إلا أن هذا لا يمنع من القول بأن الاختبارات التى نحن بصددها فى هذه الدراسة ليست مرضية ، ولو أنها قد تكون مقبولة مؤقتاً . ويتضح من سياق المناقشة أى اتجاه ينبغى أن تلتزمه خطواتنا فى المستقبل إذا أردنا تخليص هذا البحث من بعض شوائبه وكنا ننتوى استخدام أية مجموعة من مجموعات الاختبارات التى نحن بصددها .

ويرى جيلفورد ، فى معرض تأملاته ، حول الطبيعة السيكولوجية لعامل المرونة التلقائية أن هذا العامل قد يتضح فيما بعد أنه يشير إلى سمة مزاجية . ومن ثم فهو يحاول الربط بينه وبين مفهوم الكف الاستجابى[1] . وربما أمكن

---

(١) reactive inhibition ويستخدم هذا المفهوم للإشارة إلى نوع من عمليات الكف التى تتم فى الجهاز العصبى المركزى . وتتراكم آثارها نتيجة لاستمرار التنبيه بمنبه معين . ويعتبر هذا المفهوم من المفاهيم الرئيسية فى نظرية أيزنك فى الشخصية . وهو مستمد أصلا من نظريات بافلوف pavlov العالم الفيزيولوجى الروسى .

Pavlov : reactive inhibition

استخدام نظرية أيزنك فى الشخصية كإطار لاختبار قيمة هذه الفكرة . وذلك بأن نصوغ مجموعة من التنبؤات ؛ من هذا القبيل مثلا أن الانبساطيين من الأشخاص نتوقع منهم أن يكشفوا عن قدر من المرونة التلقائية يفوق ما يتوفر منها عند الانطوائيين ، وذلك لأن آثار الكف الاستجابى — كما يقرر أيزنك — تتراكم بسرعة أكبر وبصورة أشد عند الانبساطيين مما هى عليه عند الانطوائيين. كذلك يمكننا أن نتنبأ بأن العقاقير ذات التأثير المخدر من شأنها أن تزيد من المرونة التلقائية عند الشخص ، على أساس أن عمليات التخدير يصحبها زيادة . فى مقدار الكف الاستجابى . وكذلك يمكننا صياغة عدد غير يسير من التنبؤات ومن الجدير بالذكر أن التنبؤ الأول يتفق إلى حد ما مع بعض النتائج التى سبق أن نشرها أيزنك[١] .

وقبل أن ننتقل إلى مجموعة عوامل التقييم لا يزال أمامنا عامل واحد لم نذكره ، ونعنى به عامل التفصيل[٢] . على أن هذا العامل لم يرد ذكره ضمن مجموعة الفروض الأصلية . ويقصد به الإشارة إلى « القدرة على تحديد التفاصيل التى تساهم فى تنمية فكرة معينة » . وأكثر الاختبارات تشبعاً به اختباران هما « اختبار إنتاج الأشكال » و « اختبار تفصيل الخطة » . ويتطلب الأول من المفحوص وقد بدأ بخط معين من شكل معين ، أن يضيف أى عدد من التفاصيل لإكمال شىء معين . أما الاختبار الثانى فيتطلب من المفحوص أن يكمل خطة لا تعطى له إلا خطوطها العامة .

ولننتقل إلى عوامل التقييم . وفى هذه المنطقة استطاع هرتزكا وآخرون أن يستخلصوا أربعة عوامل[٣] ، هى : التقييم المنطقى ، والتقييم الإدراكى ، والتقييم الناتج عن الخبرة ، وسرعة التقييم .

---

(١) Eysenck'H. J. "Schizothymia - Cyclothymia As a Dimension of Personality : II. Experimental. *J. Person.*, 1951-52, 20, 345-384.

(٢) elaboration
التقرير رقم ١٩ الذى سبق ذكره . Guilford, J.P. 1957

(٣) Hertzka, A.F., Guilford, J.P., Christensen, P.R. & Berger, R.M.
المرجع السابق ذكره .

أما العامل الأول فيحدده أحد عشر اختباراً ترتبط معظمها ارتباطاً واضحاً بالمضمون السيكولوجى للعامل . فمعظمها يتضمن شكلا من أشكال الاستدلال المنطقى . منها ثلاثة اختبارات تتألف من قياسات منطقية وكانت لها أعلى درجات التشبع بالعامل . ويقرر هرتزكا وزملاؤه أن هذا العامل « مكافئ للاستدلال المنطقى ، الذى سبق تحديده تحديداً طيباً فى تحليلات عاملية للاستدلال . . فنى هذا البحث ، كما فى تلك البحوث السابقة يتضمن العامل الحساسية للعلاقات المنطقية أثناء اختبار صحة استنتاج معين . » ولا يزال هذا العامل يحتل مكانه فى تقرير جيلفورد الأخير .

وتشترك ثلاثة اختبارات فقط فى تحديد عامل التقييم الإدراكى ، وهى جميعاً اختبارات إدراكية . وفى مثل هذه الحالة حيث الاختبارات المحددة للعامل ضئيلة العدد يكون الاحتمال الغالب عادة أن يغير العامل من معالمه فى أى بحث تال . وهذا ما حدث بالفعل مع عامل التقييم الإدراكى . فقد اختفى من التقرير الحديث وحلت محله ثلاثة عوامل أقل عمومية ، هى : عامل التعرف الشكلى[1] ، والتعرف التركيبى وتقدير الطول . أما التعرف الشكلى فيشير إلى القدرة على التعرف على شكل معين وتحديد هويته من بين عدد من الأشكال المماثلة . وأما التعرف التركيبى فيشير إلى القدرة على التعرف على أفراد مجموعة من الأشياء باعتبار هؤلاء الأفراد نسخاً طبق الأصل من شىء معين من حيث الخصائص التركيبية . ويشير تقدير الطول إلى القدرة على مقارنة أطوال الخطوط أو المسافات المرسومة على قطعة كبيرة من الورق .

وتشترك أربعة اختبارات فى تحديد عامل التقييم الناتج عن الخبرة[2] ، والأعمال التى تنطوى عليها هذه الاختبارات جميعاً تتطلب من المفحوص أن يفيد من خبرته الماضية ، أكثر مما يفيد من التحليل المنطقى . وهناك نقطتان ينبغى توضيحهما لأنهما تعملان ضد ثبات هذا العامل . هاتان النقطتان هما :

---

(١) figural identification

(٢) experiential evaluation

أولا: أن الاختبارات الأربعة جميعاً التى تحدد العامل ذات درجات ثبات منخفضة[١] ، (إذ تتراوح درجات ثباتها بين ٠,٥٤ و ٠,٧٢) . ثانياً : بالنظر فى مضمون الاختبارات يتبين لنا أنها مختلفة عن بعضها البعض بصورة تجعلنا نرجح أنه فى أية دراسة مستقبلة سوف ينحل هذا العامل إلى عدة عوامل أقل عمومية . ولكى نختبر صحة هذا الفرض يلزمنا أن نعتبر كلا من هذه الاختبارات طرازاً معيناً ونجعله ممثلا فى بطاريتنا بعدد من الاختبارات . وبذلك نكون قد أتحنا فرصة طيبة لأى عامل خاص أن يكشف عن نفسه .

وفيما يتعلق بعامل سرعة التقييم تشترك ثلاثة اختبارات فى تحديده . وقد كشفت دراسة ثرستون[٢] من قبل ، وكانت تتناول الإدراك ، كشفت عن عامل مماثل سمى بسرعة الحكم . ويقرر ثرستون فى ذلك البحث بكل وضوح أن الاختبارات المشبعة بهذا العامل لم تكن مجرد مقاييس لسرعة الإدراك . « بل كانت مقاييس للسرعة التى يحكم بها الشخص على شىء سبق له أن أدركه إدراكاً واضحاً » . على أن هذا العامل لم يعد إلى الظهور فى الدراسات التالية التى قام بها جيلفورد .

على هذا النحو أمكن التحقق من صحة معظم الفروض التى بدأ بها جيلفورد . ولم يمكن استخلاص عوامل خاصة بالتحليل والتأليف ، ولا بمدى تعقد البناء التصورى . إلا أن هذا لا يعنى أن الباحثين لن يستطيعوا أن يستخلصوا عوامل لهذه الجوانب من النشاط الإبداعى فى أية دراسة مقبلة . والواقع أن أى تعميم من هذا القبيل ينبغى التريث فى إلقائه إلى أن تقوم دراسات مماثلة تستخدم عينات مختلفة من الجمهور ، بل ربما وجب كذلك استخدام اختبارات أصدق تمثيلا للعوامل المفروضة من تلك الاختبارات التى استخدمت حتى الآن .

---

(١) reliability ويقصد بها الدرجة التى نستطيع على أساسها أن نكون على يقين من أن الاختبار إذا أعطى لنفس الشخص فى مرتين فى ظروف متماثلة يعطينا نفس النتيجة أو يعطينا نتيجتين ليس بينهما اختلاف جوهرى . وهناك عدة طرق إحصائية لحساب معامل الثبات .

(٢) Thurstone, L.L. "*A Factorial Study of Perception,*" Psychomet. Monogr., No., The University of Chicago Press, 1944.

والآن وقد انتهينا من عرض تفاصيل هذا البحث من حيث المنهج والنتائج ، وقد انتهينا كذلك من إبداء بعض التعليقات التى تتعلق بجزئيات البحث أكثر مما تتعلق بخطوطه الكبرى ، نحاول أن نبرز المآخذ الرئيسية التى تؤخذ على هذا البحث من الناحية المنهجية والحدود التى لا نستطيع أن نتعداها فى تأويل نتائجه للإفادة منه فى الكشف عن الأسس النفسية للإبداع الفنى .

١ — كتب جليفورد يعقب على النظرية العامة للنشاط المعرفى القائمة على منهج تحليل العوامل فقال : إن هذه النظرية « لا تنكر إمكان قيام نظرية تعتمد أساساً على تحديد العلاقة بين « المنبه والاستجابة » ولا تتعارض وتكوين صورة عن التفكير فى حدود نظرية من هذا القبيل . لكن الشىء الذى تفعله بالضبط هو أنها تمدنا بطريقة أخرى للفهم [١]» . والظاهر أن جيلفورد يشير بحديثه عن « نظرية تعتمد أساساً على تحديد العلاقة بين « المنبه والاستجابة » إلى الطريقة التجريبية فى شكلها التقليدى حيث يحاول الباحث أن يكشف عن تأثير متغير مستقل[٢] فى متغير تابع [٣] بينما يحتفظ ببقية متغيرات الموقف ثابتة . ومن ذلك يظهر أن جيلفورد مقتنع بأن التحليل العاملى يمكن أن يعامل على قدم المساواة مع المنهج التجريبى بصورته التقليدية ، ومن ثم فإنه يمكن أن يمد الباحث بحلول أخرى لمشكلته مكافئة للحلول التى يمده بها المنهج التجريبى التقليدى . ويستطرد جيلفورد على سبيل زيادة القول تفصيلا فى هذه النقطة نفسها : « إن التصميم الذى يقوم عليه التحليل العاملى الكامل يحمل فى كثير من جوانبه عدداً من الخصائص الموازية لخصائص تجربة علمية من النوع الجيد . ففى كلا الحالين نبدأ بعدد من الفروض . وفى كلا الحالين يلزمنا تثبيت بعض المتغيرات بينما نغير الأخرى . وفى كلا الحالين تشير نتائج القياس فى اتجاه الفروض أو بعيداً عنها [٤]» .

(١) التقرير رقم ١٩ الذى سبق ذكره . Guilford, J.P. 1957

(٢) independent variable

(٣) dependent variable

(٤) المرجع السابق ذكره . Guilford, J.P. 1950.

فأما أن التحليل العاملى لا ينكر إمكان القيام ببحث تجريبى بالمعنى التقليدى فهذا واضح ومقبول استناداً إلى ما هو حادث فى مجالات علم النفس الأخرى . (مثال ذلك : أن الدراسة العاملية التى أجراها ثرستون على الإدراك لا تنفى البحوث التجريبية التى أجريت فعلا على الموضوع نفسه) . وأما أن التحليل العاملى يقدّم طريقة أخرى للفهم والتفسير ، فقد حدث هذا فعلا فى بعض مجالات علم النفس . ومع ذلك ، فنى رأى كاتب هذه السطور ، أن هذا الوضع للأمور ليس هو الوضع الذى ينبغى أن يكون .

فالتحليل العاملى بحكم تعريفه ليس سوى منهج للتصنيف[١] . يهدف إلى وصف عدد كبير من الترابطات بين عدد أكبر من المتغيرات باستخدام أصغر عدد ممكن من العوامل أو المفاهيم . وعلى ذلك فقد تحدد الاقتصاد فى الجهد الفكرى باعتباره هدفه الأخير ، وبقدر ما أتيح له تحقيق هذا الهدف أمكن اعتباره أداة صالحة للبحث العلمى[٢] .

ومع ذلك ، فقاعدة الاقتصاد فى الجهد الفكرى ، لا يمكن اعتبارها الغاية الأخيرة للعلم . إنما الغاية الرئيسية للعلم هى التنبؤ من أجل التحكم فى تسلسل الظواهر الطبيعية ، وتلك قضية تلقى موافقة الغالبية العظمى من الباحثين . أما الاقتصاد فى الجهد الفكرى فوسيلة من بين وسائل متعددة تمكننا من تحقيق هذه الغاية . فإذا ظهرت لدينا نظريتان لهما نفس القدرة على التنبؤ وكانت إحداهما تستند إلى عدد من المسلمات وتستخدم عدداً من الخطوات الاستدلالية يفوق ما تستند إليه وما تستخدمه النظرية الثانية فهذه الثانية أفضل من الأولى . من ذلك نتبين أن التحليل العاملى ، من حيث هو منهج للتصنيف ، لا يمكن اعتباره أكثر من مرحلة بين عدة مراحل أخرى فى البحث العلمى . وقد كان كاتل R. B. Cattell واضحاً بينه وبين نفسه وضوحاً تامّاً فيما يتعلق بهذا الرأى .

---

(١) Albino, R.C. "Some Criticism of The Application of Factor Analysis to The Study of Personality," *Brit. J. Psychol.*, 1953, 44, 164-168.

(٢) Ferguson, G.A. "The Concopt of parsimony in factotr Analysis", *psychometrika*, 1954, 19, 281 — 290.

فقد فرق أولا بين نوعين من التحليل العاملى : التحليل العاملى بصورته التقليدية والتحليل العاملى بصورته الشرطية[١] . ثم تحدث عن النوع التقليدى (وهو الذى يقدمه فى بحوثه) فقال إنه « أشد مراحل البحث تبكيراً . . ذلك أنه من الضرورى فى البداية أن نعرف ما هى الوحدات الوظيفية (العوامل) المستقلة إلى حدما — التى تعمل فى الموقف ثم نجرى تجاربنا عليها . وفى هذه الحالة نتناول كل وحدة وظيفية حقيقية ونمثلها فى التجربة عن طريق متغير أو عدد من المتغيرات . . ننتقيها على أساس أن درجـــات تشبعها توضح أنها أنقى مقياساً لهذا العامل أو ذاك[٢] » . وكذلك يقرر ثرستون أن « التحليل العاملى إنما تبرز فائدته الرئيسية عند **حدود العلم** » حيث لا نزال نفتقد المفاهيم الأساسية وبالتالى نصادف كثيراً من العقبات فى الطريق إلى إجراء التجارب الحاسمة[٣]. ويورد فروكتر Fruchter رأى رويس Royce الذى يشير إلى أن « النظام الواجب اتباعه فى برامج البحث العلمى ، يقضى بأن نبدأ باستخدام مجموعة من المقاييس التى لم يسبق تحليلها . . ونحللها عاملياً لنحدد السمات الأساسية أو أية مصادر أخرى للتنوع تكون قائمة وراء هذه المقاييس ؛ ثانياً ندرس هذه العوامل ، واحداً بعد الآخر ، وذلك باستخدام طريقة تحليل التباين[٤] لنحدد كيف تتأثر هذه العوامل بالشروط التجريبية المختلفة أو كيف تتنوع فى الجماعات التى تختلف فيما بينها من حيث العمر والجنس والتربية . . ؛ وأخيراً ندرس هذه العوامل دراسة تجريبية فى المعمل بالنسبة لجماعات معينة تحت شروط تجريبية نتحكم فيها . » ويعلق فروكتر على ذلك قائلا « ومع أن هذا التسلسل ينبغى لنا ألا نتناوله كقضية لا تقبل التعديل ، مع ذلك فإنه يساعد على توضيح الوظيفة

---

(١) condition-response form

(٢) Cattell, R.B. "*Factor Analysis*". New York : Harper & Bros., 1952.p. 16.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٥ .

(٤) analysis of variance ويمكن الرجوع فى موضوع تحليل التباين هنا إلى المرجع الآتى :
Edwards, A.L. "*Experimental Design in Psychological Research.*" New York: Rinehart & Company, Inc. , 1956.

الحقيقية لكل من هذه الطرز المختلفة لطرق البحث[١] » .

ومن الجلى أن المؤلفين الثلاثة الذين أوردنا آراءهم متفقون فيما بينهم على مهمة التحليل العاملى فى البحث العلمى ، وهى توضيح معالم الميدان أمام الباحث حيث لا توجد معالم واضحة من قبل ، ويكون ذلك بمثابة الخطوة التمهيدية الأولى . أما أن نضع التحليل العاملى على قدم المساواة مع التجربة العلمية بمعناها التقليدى فهذا ما لم يقل به واحد منهم .

٢ — ولا يقتصر الأمر بجيلفورد على معادلة التحليل العاملى بالتجريب ، بل إنه ليتشكك فى مدى صلاحية المنهج التجريبى لمعالجة مشكلة الإبداع . وهذا ما يكشف عنه نقده للبحوث التجريبية السابقة فى الميدان ؛ فبعد أن قدم وصفاً مختصراً للمراحل الأربعة الرئيسية لفعل الإبداع كما وصفها ولاس G. Wallas وأيدته باترك C. Patrick[٢]، ونعنى هنا مراحل الإعداد والتخمر[٣] والكشف[٤] والتحقيق ، نجده يبدى الملاحظات الآتية ، إذ يقول : « فإذا كنا نحاول التفرقة بين أشخاص على درجات مختلفة، فى النبوغ الإبداعى فهل نقول مثلا إن بعض الأفراد أفضل من البعض فى توفير أسباب التخمر ؟ وكيف يستطيع الباحث أن يتقدم لاختبار القدرة على التخمر ؟ إن الاعتقاد بأن عملية التخمر تتم فى منطقة من الذهن تسمى باللاشعور ان يساعدنا على أن نتقدم خطوة فى هذا السبيل . إنه يقتصر على أن يدفع المشكلة بعيداً عن أنظارنا حيث يستبيح الباحث لنفسه التحلل من ضرورة تتبع المشكلة خطوة أخرى[٥]» . ومن ثم فلم ير جيلفورد أية فائدة تعود على البحث من الاحتفاظ بمفهوم التخمر .

والأثر المباشر الذى يتركه هذا الأسلوب فى المناقشة هو أنه أسلوب خطابى

(١) Fruchter, B. "*Introduction to Factor Analysis.*" New York : D. Van Nostrand Company, Inc., 1954.

(٢) Woodworth, R. "*Experimental Psychology*". London : Methuen & Co., 1954.

(٣) incubation

(٤) illumination

(٥) المرجع السابق ذكره . Guilford, J.P. 1950.

يعتمد على الإغراء وليس أسلوباً علمياً يعتمد على الإقناع . فليس فى طبيعة الموقف سبب علمى يمنع الباحث من أن يصف بعض الأفراد بأنهم يفوقون أفراداً آخرين من حيث القدرة على التخمر . والواقع أن مفهوم التخمر يبدو أنه يشير إلى معنيين : أولهما أن المبدع (فى العلم أو فى الفن) بعد أن يمر بفترة من التفكير العنيف فى إيجاد أنسب الحلول لمشكلة ما ، نجده يمر بمرحلة يبدو خلالها أنه لم يعد يفكر فى المشكلة ؛ وثانيهما ، أنه بالرغم مما يبدو من أن المبدع لا يفكر تفكيراً شعورياً ، فالواقع أن تفكيراً لا شعورياً يتخذ مجراه ثم يتقدم إلى الشعور فى النهاية وقد حصل على الحل المنشود . ومن الجلى أن جيلفورد فى تفنيده لمفهوم التخمر لم يفند سوى المعنى الثانى فحسب .

أما أنه من الممكن فعلا الإفادة من المعنى الأول وحده فهذا واضح وقد أوضحه وودورث . وهو يقول فى ذلك : « إن كلمة التخمر قد تكون مفيدة ولو أنها تنطوى على نظرية لا نقبلها ، ونفضل عليها . . نظرية من وحى . . روجر Ruger . فالتخلى عن التفكير فى مسألة معينة وسيلة للتخلص من زاوية ذهنية أو من « توجه ذهنى » زائف وبالتالى يعطى الفرصة للتوجه الصائب أن يحتل مكانه »[١] . وتضيف باترك Patrick ، وقد قبلت مفهوم التخمر وخطت خطوات فى بحثه وتعميقه ، تضيف « أن المسألة لا تكون مختفية تماماً من مستوى الفكر الشعورى أثناء مرحلة التخمر . بل إن الفكرة أو الحال النفسى الآخذ فى التخمر يعود إلى مستوى الشعور من حين لآخر أثناء فترة التخمر هذه . وعندما تعود الفكرة تكون الفرصة سانحة لأن تتناولها بعض عمليات التفكير[٢] » . وعلى ذلك فهناك التخلى عن المسألة لكى يتخلص المفكر من زاوية ذهنية زائفة ، أو لعل هذا التخلى أن يتيح الفرصة لتراكمات الكف الاستجابى أن تتلاشى ، وفى أثناء ذلك تتجمع الحلول الجزئية شيئاً فشيئاً نتيجة لمرات العودة المتعددة .

---

(١) المرجع السابق ذكره ، ص ٨٣٨ Woodworth, R.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٨٤٠ .

وما دامت هناك شواهد متعددة على صدق الملاحظة التى يقوم عليها مفهوم التخمر فلا يجوز رفض هذا المفهوم بكل ما ينطوى عليه. بل ينبغى للباحث أن يقبله قبولا مؤقتاً على الأقل ويعامله معاملة الفرض الذى ينتظر الاختبار التجريبى .

٣ — بالنظر فى درجات ثبات الاختبارات المستخدمة فيما ذكرناه من بحوث جيلفورد وتلامذته نلاحظ أنها منخفضة بوجه عام ، فنى الدراسة التى اشترك فيها جيلفورد مع هرتزكا وآخرين كان عدد الاختبارات المستخدمة ٤٧ اختباراً طبقت على ٣٩٧ من طلبة كلية الطيران وطلبة الكلية الحربية . وكانت هذه المجموعة تحتوى على ٣٦ اختباراً خصصت للكشف عن قدرات التقييم ، بينما استخدمت الأحد عشر اختباراً الباقية كمراجع لتحديد طبيعة العوامل . وكانت درجات ثبات اختبارات التقييم تتراوح بين ٠,٢٢ و ٠,٩٦ بمتوسط قدره ٠,٦١. ولم تكن هذه المجموعة تحتوى إلا على اختبار واحد يبلغ معامل ثباته ٠,٩٦ واختبارين يبلغ معامل ثبات كل منهما ٠,٨٠. وفى الدراسة التى اشترك فيها جيلفورد مع ولسون وآخرين كان عدد الاختبارات المستخدمة ٥٣ اختباراً طبقت على ٤١٠ من طلبة الكلية الحربية وكلية الطيران . وكانت معاملات الثبات لهذه الاختبارات تتراوح ما بين ٠,٣٨ و ٠,٩٧ بمتوسط قدره ٠,٧٥ . وهنا يقدم جيلفورد وزملاؤه سببين لكون معاملات الثبات كانت منخفضة على هذا النحو ، وأنه لم يكن هناك بد من ذلك :

أولا : « إنه كان لابد من استخدام اختبارات قصيرة[١] حتى يمكن تطبيق بطارية كبيرة فى زمن محدود . . »[٢].

ثانياً : يبدو أن بعض المسئولية فى هذا الانخفاض لمعاملات الثبات يقع على عاتق طبيعة الوظائف نفسها التى نتولى فحصها بهذه الاختبارات ، وسبب

(١) يلاحظ أن معامل الثبات يتناسب تناسباً طردياً مع طول الاختبار فكلما زاد طول الاختبار ارتفعت درجة ثباته . (هذه العلاقة صحيحة فى حدود معينة) .

(٢) المرجع السابق ذكره . Wilson, R.C.,

ذلك هو أن هذه الوظائف تعانى من كثير من التقلبات[١] .

ومن المعلوم أن معاملات الثبات المنخفضة تميل إلى خفض معاملات الارتباط بين الاختبارات[٢] . وهذا بدوره يؤثر فى نتيجة التحليل العاملى ، بأن يطمس إمكانية ظهور بعض العوامل ويلقى ظلا من الشكوك على مدى ثبات العوامل التى أمكن استخلاصها بالفعل .

على أن ما تجمع لدينا من قدر منشور من بحوث جيلفورد لا يمكننا من الحسم فى مشكلة هامة وهى ما إذا كانت طبيعة الوظائف المفحوصة قد عاقت فعلا بعض المحاولات المنظمة لرفع معاملات ثبات الاختبارات . ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نبدى هنا تعليقاً معيناً . فنحن نفهم كيف أن معامل الثبات إذا حسب بطريقة « إعادة الاختبار » يتأثر بتقلبات الوظيفة . ولكن ليس من الواضح لنا كيف تؤثر تقلبات الوظيفة هذه فى معامل الثبات المحسوب بطريقة « البنود الفردية والزوجية » أو بطريقة « الصورة المكافئة » فينخفض انخفاضاً شديداً على هذا النحو الوارد فى بحوث جيلفورد[٣] . فقد حسبت معاملات الثبات لأربعة اختبارات من الـ ٣٦ اختباراً التى استخدمت لفحص قدرات التقييم على أساس طريقة « البنود الفردية والزوجية » وكانت هذه المعاملات تتراوح بين ٠,٢٢ و ٠,٣٨ وحسبت معاملات الثبات لستة اختبارات أخرى فى نفس المجموعة فكانت أقل من ٠,٥٠ ، وعلى ذلك يبدو لنا أن السبب الرئيسى لهذا الانخفاض إنما يرجع إلى انخفاض مستوى التجانس أو الاتساق الداخلى فى كل من هذه الاختبارات . فإذا أخذنا بهذا التعليل فإنه يلقى لنا ضوءاً على حقيقة أخرى هامة وهى أنه قد تبين فى هذه الدراسة أن عدة اختبارات من التى

---

(١) المرجع السابق ذكره . Guilford, J.P. 1950

(٢) المرجع السابق ذكره . ص ٣٧ . Thomson, C.

المرجع السابق ذكره . ص ٤٦ . Catell, R.B.

(٣) هناك عدة طرق لحساب معامل ثبات الاختبار . ويمكن الرجوع فى ذلك إلى المرجع الآتى : « الإحصاء : فى البحوث النفسية والتربوية والاجتماعية » الدكتور السيد محمد خيرى . القاهرة : دار الفكر العربى . الطبعة الثانية ١٩٥٧ .

احتوتها خرج كل منها من التحليل مشبعاً بعدد من العوامل بدرجة جوهرية لكنها منخفضة . ومن ثم فقد كان لزاماً على جليفورد وزملائه اتخاذ بعض الإجراءات لرفع درجة نقاء هذه الاختبارات[١] . ومع أن مثل هذه الإجراءات تتعارض أحياناً مع ضمان معامل ثبات مرتفع مع ذلك فإن هذا التعارض ليس حتمياً .

وقد يقال تبريراً للتسامح فى احتواء بطارية البحث على عدد من الاختبارات المنخفضة الثبات إن احتواء بطارية البحث على عدد كبير من المتغيرات ، وبالتالى على عينة كبيرة من السلوك له أثره فى تنظيم العوامل المستخلصة[٢] . إلا أن هذا التبرير يرد عليه بأنه إذا تحتم علينا أن نفاضل بين عدد كبير من الاختبارات منخفضة الثبات ، أو عدد أصغر من ذلك بمعاملات ثبات مرتفعة فاختيار العدد الأصغر يبدو أنه الاختيار الأفضل . لأن اختيار هذا العدد الأصغر من شأنه أن يقلل من درجة عمومية العوامل المستخلصة ، فى حين أن اختيار العدد الأكبر المنخفض الثبات من شأنه أن يستتبع زيادة نسبة الخطأ فى مصفوفة معاملات الارتباط .

٤ — يلاحظ أن العينات التى تم اختبارها فى مجموعة الدراسات التى أوردنا ذكرها كانت متجانسة فيما يتعلق بعدة خصائص . فقد كانت تتألف من شبان ينتمون إلى الكلية الحربية أو إلى كلية الطيران . وهؤلاء كانوا متجانسين إلى حد كبير من حيث العمر والجنس ومستوى التعليم وتوزيع الدرجات على الاختبارات .

ومن شأن التجانس فى العينات أن يؤثر فى نتائج التحليل ، على الأقل من ناحيتين ، كلاهما تلقى ظلا من الشكوك على مدى ثبات العوامل المستخلصة . فأما الناحية الأولى فنستطيع أن نتوقعها نتيجة لحقيقة هامة مؤداها أن العوامل

---

(١) أى لرفع درجة تشبع كل منها بعامل واحد وخفض درجات تشبعها بما عداه من العوامل . والأفضل أن يكون الخفض لدرجة يصبح معها التشبع غير جوهرى .

(٢) المرجع السابق ذكره . Cattell, R.B.

تتوقف طبيعتها وهيئتها على الاختبارات المستخدمة والمفحوصين على السواء . فإذا افترضنا تثبيت الاختبارات فالراجح أن العوامل سوف تتغير بانتقالنا من عينة إلى أخرى . ومن الأمثلة على تغير نمط تنظيم العوامل نتيجة لتغير العينة تلك الدراسة العاملية التى قام بها ميتشل J. Mitchell [1] على القدرات المعرفية لدى مجموعتين من الأطفال تنتمى إحداهما إلى فئة اجتماعية عليا وتنتمى الأخرى إلى فئة اجتماعية دنيا . على أن استقرار الخصائص التى تهمنا فى العينة من شأنه أن يساهم فى استقرار العوامل المستخلصة . إلا أن هذا الشرط لكى نوفره ينبغى لنا أن ننتخب عيناتنا ممثلة للجمهور الذى سنعمم عليه النتائج . وهذا التمثيل الصحيح لم يتوفر فى عينات جيلفورد .

وثمة ناحية أخرى ينفذ منها تجانس العينة إلى التأثير فى نتيجة التحليل العاملى ، وذلك بخفض معاملات الارتباط بين المتغيرات وهذا بدوره يؤثر فى نمط العوامل المستخلصة [2] . ومن ثم فربما كان من الممكن استخلاص عوامل أخرى ، وربما كانت العوامل المستخلصة فعلا قد غيرت ملامحها ، لو أن معاملات الارتباط التى جرى عليها التحليل كانت أعلى مما عليه . ولقد يروق للبعض أن يرد على ذلك بالقول بأن الانخفاض فى معاملات الارتباط يحدث عادة إذا ما وجد التجانس بين بعض جوانب الوظائف التى نحاول اختبارها ، وكانت هذه الجوانب ذات أهمية خاصة بالنسبة لما يعنينا من هذه الوظائف . لكن هذا الرد لا يمكن الأخذ به هنا ، لأن الدراسات التى نحن بصددها ليست سوى محاولات استكشافية فى منطقة من مناطق الذهن قلما حاول الباحثون (وخاصة المحللون العامليون) أن يطرقوها . ومعنى ذلك أننا ما زلنا فى موقف لا يسمح لنا بأن نقرر ما هى الجوانب ذات الأهمية الخاصة بالنسبة للوظائف التى نبحثها .

وعلى ذلك فالراجح أن تجانس العينات قد عمل جنباً إلى جنب مع

---

(١) Mitchell, J.V. "A Comparison of The Factorial Structure of Cognitive Functions For A High and Low Status Group", *J. educ., Psychol.*, 1956, 47,397-٤١٤.

(٢) المرجع السابق ذكره . ص ٢٧٥ وما يليها . Thomson, G.

انخفاض معاملات ثبات الاختبارات وكلاهما أثر فى نتائج التحليل فى اتجاه واحد .

ولكن رغم النقد الذى قدمناه ، فالنتائج التى أوردناها لا يمكن التقليل من قيمتها ، بشرط أن ينظر إليها على أنها نتائج دراسات استكشافية . أما التعميم السريع فهذا ما ينبغى التحرز منه . ونحن نأمل فى أن تجرى بحوث أخرى تحاول تعميق المسائل التى أثارتها بحوث جيلفورد وأن تستخدم فيها عينات مختلفة واختبارات ذات معاملات ثبات أفضل من السابقة .

ملحق (٢)

تحليل الاستعداد الفنى عند المصور

عرض ونقـــد



تحليل الاستعداد الفنى عند المصور [1]

للدكتور محمد عماد الدين إسماعيل

عرض ونقد

هدف هذا البحث الكشف عن السمات الجوهرية التى تميز الفنان ، أو بعبارة أخرى الكشف عن العوامل التى من شأنها أن تؤثر فى الاستعداد الفنى وخاصة بالنسبة لفن التصوير . وتحقيقاً لهذا الهدف طبق الباحث مجموعة من الاختبارات السيكولوجية على عينة تتألف من ٦٥ طالباً من طلبة أقسام الفنون بمعهد التربية العالى للمعلمين بالقاهرة [2] ، وهم جميعاً من الذكور الراشدين ، الذين أكملوا دراساتهم بمدرسة الفنون الجميلة [3] أو بمدرسة الفنون التطبيقية [4] .

أما عن الاختبارات التى طُبقت فى هذا البحث فقد اختارها الباحث تبعاً لخطة واضحة ، تتلخص فى أن هذه الاختبارات من شأنها أن تسبر أو تقيس عدداً من السمات التى يرى الباحث أنها متوفرة لدى الفنان المشتغل بالتصوير . أما كيف وصل الباحث إلى افتراض وجود هذه السمات لدى المصور فقد اعتمد فى ذلك على مصدرين :

الأول : دراسة استبطانية لما يمكن أن يعتمد عليه النشاط الفنى لدى الفنان من وظائف أو سمات ، وقد قام بالاستبطان ثلاثة من أساتذة الفنون فى المعهد .

الثانى : تحليل نظرى للنشاط الفنى قام به ثلاثة من أساتذة علم النفس بالمعهد .

---

(١) Ismail, M.E. *Analyzing The Artistic Aptitude of the Visual Artist*, M.A. thresis, University of Kentucky, 1951.

(٢) كلية التربية الآن .

(٣) كلية الفنون الجميلة الآن .

(٤) كلية الفنون التطبيقية الآن .

وعلى ضوء قائمة السمات التى انتهى إليها الباحث من الدراسة الاستبطانية ومن التحايل النظرى انتخب الاختبارات الآتية :

١ ــ مجموعة من اختبارات الذكاء .

٢ ــ مجموعة من اختبارات الطلاقة .

٣ ــ مجموعة من اختبارات المرونة اليدوية .

٤ ــ مجموعة من اختبارات الذاكرة .

٥ ــ اختبار للحكم أو التقدير الجمالى .

٦ ــ اختبار للتمييز الحسى .

ولما كانت قيمة الاختبارات السيكولوجية بالنسبة لأى بحث فى أى موضوع سيكولوجى تتحدد ــ إلى حد كبير ــ بناء على درجة صدقها أى بناء على قدرتها على قياس السمة التى يدعى الباحث أنها تقيسها فقد حاول الباحث هنا أن يحدد درجات الصدق المتوفرة فى هذه الاختبارات ، وذلك بأن حسب معاملات الارتباط بين كل منها وبين محك خارجى هو تقدير ثلاثة من أساتذة الفنون ممن كانوا قائمين بالتدريس لمجموعة الطلبة التى أجرى عليها البحث . فكلف كلا من هؤلاء الأساتذه ــ على حدة ــ بترتيب هؤلاء الطلبة حسب قدرتهم الفنية العامة وحصل بذلك على تقديرات ثلاثة لكل طالب ، وبأخذ المتوسط لهذه التقديرات الثلاثة حصل على ترتيب يعتبر على درجة لا بأس بها من الاستقرار . ومما هو جدير بالذكر أن الأساتذة الثلاثة كانوا على درجة لا بأس بها من الاتفاق فيما بينهم ، فكان متوسط معامل الارتباط بين تقديراتهم جميعاً ٠,٨١ ويمكن اعتبار هذا المعامل بمثابة معامل ثبات للمحك ، وهو معامل مرتفع فعلا .

بعد ذلك قام الباحث بحساب معاملات الارتباط بين كل اختبار وبين المحك . ثم استبعد من بطاريته جميع الاختبارات التى لم يظهر بينها وبين المحك ارتباط جوهرى . وبذلك انكمش حجم البطارية فبعد أن كانت تتألف من ١٦ اختباراً أصبحت تتألف من ثمانية اختبارات . وبحساب معاملات الارتباط بين كل منها وبين المحك وكذلك بين كل اختبار وآخر تكونت لدى الباحث مصفوفة

تحتوى على ٣٦ معامل ارتباط هى التى أجرى عليها التحليل العاملى . وفيما يلى نورد هذه المصفوفة :

مصفوفة معاملات الارتباط بين مجموعة اختبارات الاستعدادات الفنية

الاختبارات	تقدير الأساتذة	بقع حبر	تصنيف	تكميل الأشكال	حكم فنى	تكميل الصور	تذكر التصميمات	المماثلة اللفظية	تذكر الصور
تقدير الأساتذة	—	٠,٢٧٨	٠,٣١٣	٠,٤٤٥	٠,٤٤٨	٠,٣٤٢	٠,٢٩٩	٠,٣١٤	٠,٢٤٤
بقع حبر		—	٠,٤٣١	٠,٣٢٩	٠,١٩٧	٠,٣٨٢	٠,٢٤٢	٠,٥٦٨	٠,١٢٨
تصنيف			—	٠,١٨٢	٠,٥٤١	٠,٢٤٠	٠,٢٧٦	٠,٣٦٠	٠,٣١٠
تكميل الأشكال				—	٠,٥٥٥	٠,٤٦١	٠,٠٣٩	٠,٠٠٨	٠,٢١٥
حكم فنى					—	٠,٠٢٦	٠,٣٣١	٠,٠٣٦	٠,٠٣٧
تكميل الصور						—	٠,٠٩٠	٠,٠٥٥	٠,٢٣٦
تذكر التصميمات							—	٠,٠٣٢	٠,٢٥٢
المماثلة اللفظية								—	٠,١٦٨
تذكر الصور									—

وقد تناول الباحث هذه المصفوفة بالتحليل العاملى ، مستخدماً طريقة بيرت C. Burt المعروفة باسم طريقة التحليل العاملى المتعدد. وانتهى إلى استخلاص ثلاثة عوامل . وفيما يلى مصفوفة معاملات الارتباط بين الاختبارات و بين العوامل الثلاثة :

مصفوفة العوامل

الاختبارات	العامل الأول	العامل الثانى	العامل الثالث	
تكميل الأشكال	٠,٥٧٩	٠,٥٣٦	٠,٠٤٦	
حكم فنى	٠,٥٧٧	٠,٢١٨	-٠,٣٨٤	
تكميل الصور	٠,٤٨٣	٠,١٤٥	٠,٣٠٥	
تقدير الأساتذة	٠,٦٥٣	٠,٢٨٥	٠,٠٠٩	
تذكر الصور	٠,٣٧٩	-٠,١١٦	-٠,٠٢٥	
تذكر التصميمات	٠,٤٠٥	-٠,١٤٤	-٠,٣٥٧	
التصنيف	٠,٥٩٤	-٠,٢٤٦	-٠,٢٨٦	
بقع الحبر	٠,٦٤٧	-٠,٢٥١	٠,٣٢١	
المماثلة اللفظية	٠,٤٠١	-٠,٤٢٤	٠,٢٩٧	
النسبة المئوية للتباين	٢٨,٥٣	٨,٦١	٧,٢٠	٤٤,٤٣

بعد ذلك كانت المهمة التي تواجه الباحث هي تأويل هذه العوامل الثلاثة أي إعطاؤها معنى سيكولوجياً . وقد اعتبر الباحث أن العامل الأول هو عامل الذكاء العام الذي يرمز له عادة بالرمز g . واعتبر العامل الثاني هو العامل الخاص « بالحس الجمالي » ، وتعريفه أنه هو القدرة على أن نتعرف على الخاصة الجمالية أو القدرة على أن نخلقها . ومن الواضح أن هذه القدرة تشير إلى استطاعتنا أن نقيّم تقييماً نقدياً أي عمل فني أثناء خلقه أو بعد الفراغ منه . ويقول الباحث تعليقاً على ذلك : « ربما كان هذا العامل هو أهم عامل خاص يساهم في عملية الإبداع الفني كلها[1] » . أما العامل الثالث فاعتبره الباحث خاصاً بالتصور البصري ، بعبارة أخرى يشير هذا العامل إلى قدرة الشخص على أن يحتفظ ببعض الصور الذهنية حية لمدة طويلة . ويرى الباحث أيضاً أن العامل الثالث يكشف في الوقت نفسه عن بعض عناصر من الطلاقة ؛ وهنا نلاحظ أن الطلاقة تكشف عن نفسها بصورة أوضح من ذلك في مجموعة بحوث جيلفورد التي أفردنا لها الملحق الأول في هذا الكتاب . وقد ختم الباحث بحثه بالإشارة إلى التطبيقات العملية التي يمكن الاستفادة بها من مثل هذا البحث في ميدان التربية الفنية ، كما أشار إلى أنه متنبه إلى أن العوامل التي كشف عنها ليست سوى العوامل العقلية أو المعرفية ، ومع ذلك فهناك عوامل أخرى تساهم في عملية الإبداع الفني ولا تقل أهمية عن العوامل العقلية ، وهي العوامل المزاجية ، غير أن هذه تحتاج إلى بحوث أخرى . كذلك أشار إلى الحاجة إلى بحوث تتناول العلاقة بين الفنان البصري كالمصور والمزخرف وبين سائر الفنانين كالشاعر والموسيقي .

هذه خلاصة البحث العاملي الذي أجراه الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل . وهو بحث على مستوى علمي عال فعلا . ولا شك أن هذا التلخيص يغمطه حقه بعض الشيء ، لأنه لا يورد كثيراً من المناقشات النظرية القيمة التي وردت به ، كما أنه لا يورد تلك الاحتياطات العديدة التي يحتاطها الباحث أثناء إجرائه للبحث وهي الاحتياطات التي بدونها يفقد البحث صفته العلمية .

---

(١) ص ٦٠ من البحث .

وبانتهائنا من تلخيص البحث ننتقل إلى أوجه النقد التي يمكن أن توجه إليه :

أولا : بالنظر فى مصفوفة معاملات الارتباط التى جرى عليها التحليل العاملى يلاحظ أن هذه المعاملات منخفضة بوجه عام . ولما كان حجم العينة ٦٥ طالباً فإن الحد الأدنى الذى ينبغى لهذه المعاملات أن تبلغه هو ٠,٣١٧ تقريباً لكى تكون ذات دلالة إحصائية عند مستوى ٠,٠١ فإذا لم يتيسر ذلك فأقل ما ينبغى لها أن تبلغ ٠,٢٤٥ لكى تكون ذات دلالة عند مستوى ٠,٠٥ إلا أن مصفوفة الارتباطات التى نحن بصددها تحتوى على ١٥ ارتباطاً (٤١٪ من الارتباطات) لم تستطع بلوغ أى من هذين المستويين . ومعنى ذلك أن هذه الارتباطات لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن الصفر . وهذا من شأنه أن يجعل نتيجة التجربة غير ثابتة . فإذا تخيلنا أننا استطعنا أن نعيد هذه التجربة فليس لدينا أى ضمان للخروج بنتيجة مماثلة ولا مقاربة . ومعنى ذلك أننا قد نخرج بارتباطات مختلفة فى كل مرة ، فإذا حللناها عاملياً فسنخرج فى كل مرة أيضاً بعوامل تختلف قليلا أو كثيراً . أى أن نتائج التجربة غير قابلة للاستعادة مع أن هذا شرط جوهرى لا بد من توفره فى أية تجربة علمية . لذلك فإن الأفضل للباحث دائماً ألا يجرى تحليلاته العاملية إلا على مصفوفة تحتوى على ارتباطات ذات دلالة إحصائية ، إن لم يكن كلها فغالبيتها على أقل تقدير .

ثانياً : يلاحظ أن حجم العينة التى أجرى عليها البحث وهو ٦٥ طالباً أصغر من أن يسمح بإجراء التحليل العاملى . والسبب فى ذلك أن النتائج التى نحصل عليها من عينات صغيرة نسبياً تكون معرضة للتغير فى حالة إعادة التجربة أكثر مما يحدث لو أننا استخدمنا عينات كبيرة .

ولذلك يوصى جيلفورد باستخدام عينة تتكون من ٢٠٠ فرد على الأقل فى حالة استخدام معاملات ارتباط بيرسون . ويقول إن بعض التجارب دلت على أن درجات التشبع العاملى التى نحصل عليها من عينات يقرب حجمها من

٢٠٠ فرد ، تظل متفقة مع درجات التشبع التى نحصل عليها من عينات يقرب حجمها من ١٠٠٠ فرد [1] .

ثالثاً : فيما يتعلق بالتأويل السيكولوجى للعوامل اعتبر الباحث أن العامل الأول هو عامل الذكاء العام الذى يرمز له بالرمز g . وقد اعتمد فى ذلك التأويل اعتماداً أساسيًّا على كون هذا العامل مرتبطاً ارتباطاً نسبيًّا مع اختبار التصنيف الذى اعتبره اختباراً يقيس الذكاء أولا وقبل كل شىء . ويلاحظ أن هذا الاعتبار الأخير يستند إلى التحليل الموضوعى لاختبار التصنيف كما يستند إلى استبطان الأفراد الذين طبق عليهم الاختبار . ويبدو أن من بين الاعتبارات الإضافية التى شجعت على هذا التأويل ارتباط هذا العامل ارتباطاً إيجابيًّا واضحاً بجميع الاختبارات التى طبقت فى البحث مما يغرى باعتباره منطوياً على وظيفة عقلية أساسية . غير أن هذا كله لا يكفى لإقناعنا بصحة تأويل العامل . والواقع أننا نستطيع أن نؤول هذا العامل بأنه يشير إلى القدرة الإبداعية [2] . ومع أن التداخل واضح بين الذكاء العام كما يعرّفه سبيرمان وبين القدرة الإبداعية فإن ذلك لا ينفى إمكانية الفصل النظرى بينهما . أما مبررات هذا التأويل الذى نقدمه فتتلخص فى أننا يجب أن ندخل فى اعتبارنا جميع التشبعات التى ظهرت فى المصفوفة لهذا العامل ولا نقتصر على تشبع واحد . وبناء على ذلك نلاحظ مثلا أن تشبع اختبار بقع الحبر بهذا العامل مرتفع بل أكثر ارتفاعاً من تشبع اختبار التصنيف به . ومن الواضح أن النشاط العقلى الذى يقوم به الفرد إذا ما طبق عليه هذا الاختبار يكون أقرب إلى الخيال المبدع منه إلى العمليات الاستدلالية أو الاستنتاجية . كذلك الحال فيما يتعلق باختبار تكميل الأشكال وهو أيضاً مشبع بالعامل بدرجة مرتفعة . ومن الجدير بالذكر هنا أن اختبار تذكر الصور يحمل أقل تشبع بالعامل وهذه نتيجة لا تتناقض مع تأويلنا ، إذ أن هذا يعنى أن العقل المبدع يعتمد على النشاط الإنتاجى أكثر مما يعتمد على الاستعادة .

(١) Guiford,, J.P. *Psychometric Methods*, New York : McGraw-Hill Co., ed., 1954, P. 533.

(٢) Creativity

أما العامل الثانى فقد اعتبره الباحث هو العامل الخاص «بالحس الجمالى» ، معتمداً فى ذلك على أن الاختبارات الأربعة المشبعة بهذا العامل تشبعاً إيجابيًّا هى اختبارات تنطوى على عمليات خلق أو حكم فنى . غير أن هذا العامل فيما نرى يثير مشكلات متعددة لم يناقشها الباحث رغم أهميتها . وأولى هذه المشكلات أن سبعة ارتباطات من الارتباطات التسعة التى تربطه إلى الاختبارات تعتبر ارتباطات منخفضة إذ تقل عن ٠٫٣٠ ومن المسائل المنهجية المعروفة أنه ليس هناك أساس موضوعى عام لتحديد حد أدنى لحجم الارتباط بين العامل وبين الاختبارات المشبعة به لكى نحكم بأن هذا الارتباط جوهرى أو غير جوهرى . ومع ذلك فقد شاع فى عدد من البحوث التجريبية أخيراً اعتبار ٠٫٣٠ حدًّا أدنى لقيمة الارتباط الجوهرية بين الاختبار والعامل . ويبدو أن الباحث نفسه يأخذ بهذا الاعتبار أثناء مناقشته للعامل الأول . وعلى ضوء هذه المناقشة نعيد النظر فى العامل الثانى فنجد أنه غير محدد بما فيه الكفاية . إذ يوجد اختباران فقط مشبعان به تشبعاً جوهريًّا ، فى حين أن الحد الأدنى لعدد الاختبارات التى ينبغى أن تكون مشبعة بالعامل لكى يكتسب شخصيته السيكولوجية هو ثلاثة اختبارات . أضف إلى ذلك أن الارتباطات السلبية التى تبدو فى حالة هذا العامل تثير مشكلة ليس من اليسير التغلب عليها . فمن العسير علينا مثلا أن نتصور عاملا خاصًّا بالتقييم الجمالى يكون مرتبطاً ارتباطاً سلبيًّا باختبارات تتطلب التذكر أو اختبار يسبر قدرة الشخص على التصنيف .

هذا عن البحث الذى قام به الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل . وما قدمناه من نقد لا يقلل من قيمته ، بل يشير إلى المواضع التى ينبغى أن يبدأ عندها أى باحث آخر إذا أراد أن يواصل تقدم البحث فى هذا الميدان مستخدماً طريقة التحليل العاملى .



مراجع البحث

Albino, R.C. Some Criticism of The Application of Factor Analysis to The Study of Personality, *Brit. J. Psychol.*, 1953, 44, 164-168.

Anderson, H.H. Domination and Socially Integrative Behavior, *Child Behavior and Development*, Barker, R., Kounin, J.S. & Wright, H.F. eds., New York : Mc-Graw-Hill, 4th. impr., 1943

Aristotle & Demetrius *Poetics & On Style*, tr. by T. Twinning, Everyman's Library, 1941.

Barker, R., Dembo, T., & Lewin, K. Frustration and Regression, *Child Behavior and Development*, New York: McGraw-Hill, 1943 441-458.

Bergler, E. Psychoanalysis of Writers and of Literary Production, *Psychoanalysis and The Social Sciences*, G. Roheim ed., New York : International University Press, 1947, I, 247-296.

Bergson, H. *Essais Sur Les Données Immédiates de La Conscience*, Paris: Alcan, 15ème ed., 1914.

Bergson, H. *L'Energie Spirituelle*, Paris : Alcan, 12ème, ed., 1929.

Bergson, H. *L'Evolution Créatrice*, Paris : Alcan, 12ème ed., 1929.

Bergson,H. *Les Deux Sources de La Morale et de La Religion*, Paris : Alcan, 4ème, ed. 1932.

Bernard, C. *Introduction A L'Etude de La Medecine Experimentale*, Beyrouth : Dar Al-Ahad, 1943.

Beveridge, W.I.B. *The Art of Scientific Investigation*, London : W. Heinemann, 2nd. ed., 1952.

Binet, A. Portrait Psychologique d'un Homme de Lettres, *Philosophes et Savants Francais*, D. Essertier, vol. IV, Paris : Alcan, 1929.

Bosanquet, B. *A History of Aesthetic*, London : Allen & Unwin, 1934

Brown, J.F. *Psychodynamics of Abnormal Behavior*, 6th. impr., New York: McGraw-Hill, 1940

Brown, J.F. *Psychology and The Social Order*, New York : Mc-Graw Hill, 4th. impr., 1936.

Burt, C., Jones, E., Miller, E. & Moodie, W. *How The Mind Works*, London : Allen & Unwin, 1933.

Butcher, S.H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London : Macmillan, 3rd. ed., 1902.

Byron *Lord Byron's Correspondance*, J. Murray ed., London : J. Murray, 1922.

Cattell, R.B. *Factor Analysis*, New York : Harper, 1952.

Caudwell, C. *Illusion and Reality*, London: Lawrence & Wishart, 1946.

Clay, F. *The Origin of The Sense of Beauty*, London : J. Murray, 1917.

Collingwood, R.G. *The Principles of Art*, Oxford : Clarendon, 1938.

Davis, R.G. Art and Anxiety, *Partisan Review*, Summer 1945.

Delacroix, H. *Psychologie de l'Art*, Paris : Alcan, 1927.

Delacroix, H. L'Art et Les Sentiments Esthetiques, *Nouveau Traité de Psychologie*, G. Dumas, Paris : Alcan, 1939, 253-316.

Diblee, G. *Instinct and Intuition*, London : Faber & Faber, 1929.

Dietz, D. *The Story of Science*, London: Allen & Unwin, 1932.

Dixon, W.M. & Grierson, H.J.C. *The English Parnassus*, Oxford : Clarendon, 1943.

Dougan, C.P., Schiff, E. & Welch L.Originality Ratings of Department Store Display Department Personnel, *J.appl.Psychol.*, 1949, 33, 31-34.

Downey, J. *Creative Imagination*, London : Kegan Paul, 1929.

Durkheim, E. *Le Suicide*, Paris : Alcan, 1930.

Edwards, A.L. *Experimental Design in Psychological Research*, New York : Rinehart & Company, Inc. 1956.

Einstein, A. & Infeld, L. *The Evolution of Physics*, Cambridge : Cambridge University Press, 1938.

Ellis, H. *Selected Essays*, Eeveryman's Library, 1940.

English, H.B. Factor Analysis Explained, *Egypt. J. Psychol.*, 1948, 3, 1-10.

Eysenck, H.J. Schizothymia - Cyclothymia As a Dimension of Personality : II. Experimental, *J.Person.*, 1951-52, 20, 345-384.

Eysenck, H.J. *The Structure of Human Personality*, London : Methuen & Co. Ltd., 1953.

Farrington, B. *Greek Science*, Penguin Books, 1944.

Ferguson, G.A. The Concept of Parsimony in Factor Analysis, *Psychometrika*, 1954, 19, 281-290.

Flugel, J.C. *A Hundred Years of Psychology*, Andover : Duckworth, 1935.

Freud, S. *Civilization and Its Discontents*, tr. by J. Riviere, London : The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, 1930.

Freud, S. *Leonardo da Vinci*, tr. by A.A. Brill, London : Kegan Paul, 1932.

Freud, S. *Totem and Taboo*, (The Basic Writings of Sigmund Freud, tr. & ed. by A.A. Brill.), New York : The Modern Library, 1938.

Freud, S. *The Interpretation of Dreamf*, (The Basic Writings of

Fruchter, B. TheNature of Verbal Fluency, *Educ. psychol. Measmt.*, 1948, 8, 33-47.

Fruchter, B. *Introduction to Factor Analysis*, New York : D. Van Nostrand, 1954.

Fry, R. *Vision & Design*, Penguin Books, 1940.

Gesell, A. & Amatruda, C.S. *The Embryology of Behavior*, NewYork & London: Harper & Brothers 1945.

Gorki, Maxim *Literature and Life, a Selection From His Writings*, intr. V.V. Mikhailovsky, tr. by E. Bone, London : Hutchinson, 1946.

Gougy, H.G. *Manual for The California Psychological Inventory*, California : Consulting Psychologists Press, Inc. 1957.

Groves, E.R. & Moore, H.E. *An Introduction to Sociology*, New York : Longmans, 1941.

Gailford, J.P. Creativity, *Amer. Psychologist*, 1950, 5, 444-454.

Guilford, J.P. When Not to Factor Analyze, *Psychol. Bull.*, 1952, 49, 26-37.

Guilford, J.P. *Psychometric Methods*, New York : McGraw-Hill, 2nd. ed., 1954.

Guilford, J.P. Creative Abilities in the Arts, *Psychol. Rev.*, 1957, 64, 110-118.

Guilford, J.P. *A Revised Structure of Intellect*, Report from the Psychological Laboratory, No. 19. Los Angeles : University of Southern California, 1957.

Guillaume, P. *La Psychologie de la Forme*, Paris: Flammarion, 1937

Hammond, J.L. & Hammond, B. *The Bleak Age*, Penguin Books, 1947.

Harrison, J. *Art and Ritual*, London Home University Library, 1935

Hertzka, A.F., Guilford, J.P. Christensen, P.R. and Berger, R.M. A Factor-Analytic Study of Evaluative Abilities, *Educ. Psychol. Measmt.*, 1954, 14, 581-597.

Houseman, A.E. *The Name and Nature of Pœtry*, Cambridge : Cambridge University Press, 1945.

Ismail, M.E. *Analyzing The Artistic Aptitude of The Visual Artist*, M.A. thesis, University of Kentucky, 1951.

Jones, E. Hamlet, *Essays in Applied Psychoanalysis*, London : Kegan Paul, 1923.

Jung, C.G. *Psychological Types*, tr. by H.G. Baynes, London : Kegan Paul, 1938.

Jung, C.G. *Modern Man in Search of A Soul*, London : Kegan Paul, 1941.

Jung, C.G. *The Integration of The Personality*, Londone : Kegan Paul, 1941.

Jung, C.G. *Contributions toAnalytical Psychology*, tr. by H.G. & C.F. Baynes, London : Kegan Paul, 1942.

Keats, J. *The Letters of John Keats*, M.B. Forman ed., London : Oxford University Press, 1947.

Knox, I. *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer* New York : Columbia Univer-Sity Press, 1936.

Koffka, K. *The Growth of The Mind*, London : Kegan Paul, 2nd. . ed., 2nd. impr., 1931.

Koffka, K. *Principles of Gestalt Psychology*, NewYork : Harcourt Brace & Co., 1936.

Kohler, W. *The Mentality of Apes*, London : Kegan Paul, 2nd, ed., 1931.

Kounin, J.S. Intellectual Development & Rigidity, *Child Behavior and Development*, New York : McGraw-Hill, 1943, 179-197.

Krech, D. & Crutchfield, R.S. *Theory and Problems of Social Psychology*, New York : McGraw Hill, 1948.

Kretschmer, E. *The Psychology of The Men of Genius*, tr. by R.B. Cattell, London : Kegan Paul, 1933.

Lalo, C. *L'Art et La Morale*, Paris : Alcan, 1922.

Langfeld, C. *Feelings and Emotions*, (The Wittenberg Symposium), Oxford University Press, 1928.

Lavrin, J. *Tolstoy*, New York : Macmillan, 1946.

Lewin, K. *A Dynamic Theory of Personality*, NewYork : McGraw Hill, 1935.

Lewin, K. *Principles of Topological Psychology*, tr. by F. Heider & G.M. Heider, New York : Mc Graw-Hill, 2nd.impr., 1936.

Lewin, K. Will and Needs, *A Source Book of Gestalt Psychology*, W.D. Ellis ed., London : Kegan Paul, 1938, 285-299.

Mayer-Gross, W., Slater, E. & Roth, M. *Clinical Psychiatry*, London : Cassell & Co. Ltd. 1955.

Meier, N.C. Factors in Artistic Aptitude : Final Summary of A Ten-Year Study of A Special Ability, *Psychol. Monogr.*, 1939, 51, 140-158.

Mitchell, J.V. A Comparison of The Factorial Stucture of Cognitive Functions For A High and Lew Status Group,

J. educ. Psychol., 1956, 47, 397-414.

Moloney, J.C. & Rockelein, L. A NewInterpretation ofHamlet *Int. J. Psychoanal.*, 1949, 30.

Newcomb, T. *Social Psychology*, London : Routledge & Kegan Paul, 1952.

Ogden, C.K. & Richards, I.A. *The Meaning of Meaning*,London Kegan Paul, 1930.

Patrick, C. Creative Thought in Poets, *Arch. Psychol.*, 1935, 26.

Patrick, C. Creative Thought in Artists, *Arch. Psychol.*, 1935, 26.

Patrick, C. Creative Thought in Artists, *J. Psychol.*, 1937, 4, 35-73.

Patrick, C. TheRelation of Whole and Part in Creative Thought, *Amer. J. Psychol.*, 46, 1941.

Peristiany, J.G. *The Social Institutions of The Kipsigis*, London : G. Routledge & Sons, 1939.

Piaget, *J. TheLanguaga and Thought of The Child*, London : Kegan Paul, 1932.

Poe, E.A. *The Complete Poetical Works of E.A. Poe*, R.B. Johnson ed., London: OxfordUniversity Press, 1919.

Read, H. *Art and Society*, London : Faber & Faber, 1945.

Ribot, T. *La Logique des Sentiments*, Paris : Alcan, 5ème. ed., 1920.

Ribot, T. *L'Imagination Créatrice*, Paris : Alcan, 6ème ed., 1921.

Richards, I.A. *Principles of Literary Criticism*, London : Kegan Paul, 5th. ed., 1934.

Richards, I.A. *The Philosophy of Rhetorics*, London : Oxford University Press, 1936.

Ridley, M.R. *Keats' Craftsmanship*, Oxford: Clarendon Press, 1933.

Rodin, A. *L'Art : Entretiens Réunis Par Paul Gsell*, Lausanne : Mermod, 1946.

Russell, T. *Philharmonic*, Penguin Books, 1953.

Rusu, L. *Essai Sur La Création Artistique*, Paris : Alcan, 1935.

Sabartès, J. *Picasso : An Intimate Portrait*, tr. by A.Flores,London: W.H. Allen, 1949.

Sachs, H. *The Creative Unconscious*, Boston : Sci-Art, 1942.

Santayana, G. *The Sense of Beauty*, New York : Scribners, 1896.

Sartre, J.P. *Existentialism and Humanism*, London : Methuen, 1948.

Schneider, E. *Coleridge, Opium and Kubla Khan*, Chicago : The University of Chicgoa Press, 1953.

Schulte, H. An Approach to A Gestalt Theory of Paranoic Phenomena, *A Source Book of Gestalt Psychology*, W. Ellis ed., London : Kegan Paul, 1938.

Severini, G. *The Artist and Society*, tr. by B. Wall, London : 1946.

Shapiro, M.B. *An Experimental Investigation of An Anomaly in The Performance of The Block Design Test, Ph. D.* thesis, University of London, 1956.

Soueif, M.I. Tests of Creativity, Review, Critique and Clinical Implications, *Annals of the Faculty of Arts*, Ain Shams Univerzity, 1959, 5. 19-43.

Spender, S. *World Within World*, London : Hamish Hamilton, 1951.

Spengler, O. *The Decline of The West*, London : G.A. & Unwin, 1926.

Stein, M.I. A Transactional Approach to Creativity, *Research Conference on The Identification of Creative Scientific Talent*, University of Utah, August, 1955. 171-181.

Stobart, J.C. *The Glory That Was Greece*, London : Sidgwick & Jackson Ltd., 2nd. ed., 1911.

Taine, H. *Philosophie de l'Art*, Paris : Hachette, 1925.

Thomson, G. *Marxism and Poetry*, London: Lawrence & Wishart, 1945.

Thomson, G.H. *The Factorial Analysis ofHumanAbility*,London: University of London Press Ltd., 1951. (5th. ed.).

Thouless, R.H. *General and Social psychology*, London: Univ. Tut. Press, 1945.

Thurstone, L.L. *A Factorial Study ofPerception*,Psychomet.Monogr. No. 4, The University of Chicago Press, 1944.

Thurstone, L.L. Creative Talent, *Applications of Psychology*, L.L. Thurstone ed., New York : Harper, 1952, 18-37.

Tolstoy, Luduvica Notes For The Third Parts of TheNovel PeterI *Voks Bulletin*, 1945, No. 3-4.

Wallon, H. Le Role de l'Autre dans La Conscience du Moi, *Egypt. J. Psychol.*, 1946, 2, 1-12.

Wertheimer, M. Gestalt Theory, *A SourceBook of GestlaltPsychology* W. Ellis ed., London : Kegan Paul, 1938, 1-11.

Wertheimer,M.*ProductiveThinking*, NewYork and London: Harper, 1945.

Wilson, R.C., Guilford. J.P., Christensen, P.R. and Lewis, D.J. A Factor-Analytic Study of Creative-Thinking Abilities, *Psychometrika*, 1954, 19, 297-311.

Winspear, A.D. *The Genesis of Plato's Thought*, New York: The Dryden Press, 1940.

Woodworth, R. *Experimental Psychology*, London : Methuen, 1954.

Zeigarnik, B. On Finished and Unfinished Tasks, *Recent Experiments in Psychology*, L. Crafts, T.C. Schneirla, E.E. Robinson & R.W. Gilbert, New York · McGraw Hill, 14th.impr.,1938.

المراجع العربية للبحث

أبر كرمبى (لاسل) « قواعد النقد الأدبى » تعريب الدكتور محمد عوض محمد ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٣ .

ابن خلدون (عبد الرحمن) « مقدمة ابن خلدون » القاهرة : طبع عبد الرحمن محمد .

أفلاطون « إيون أو عن الإلياذة » ترجمة دكتور محمد صقر خفاجة ودكتورة سهير القلماوى ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .

أونزيو (ديدييه) « الوجودية » ، الكاتب المصرى ، أكتوبر ١٩٤٦ ، مجلد ٤ ، ص ١١٩ — ١٤٨ .

برنار (كلود) « مدخل إلى دراسة الطب التجريبى » ، ترجمة دكتور يوسف مراد والأستاذ حمد الله سلطان ، القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩٤٤ .

البستانى (بطرس) « شعر » ، (دائرة معارف بطرس البستانى) .

بياجيه (جان) « اللغة والفكر عند الطفل » ، ترجمة دكتور أحمد عزت راجح ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٤ .

حسين (طه) « فى الأدب الجاهلى » ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٢٧ .

حسين (طه) « حافظ وشوقى » ، القاهرة : مطبعة الاعتماد ، ١٩٣٣ .

حسين (طه) « الصورة الجديدة للأدب » ، محاضرة ألقيت بتاريخ ١٤٩٧/١١/٢١ فى دار رابطة خريجى جامعات فرنسا وسويسرا وبلجيكا ، بالقاهرة .

حسين (طه وآخرون) « التوجيه الأدبى » ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٠ .

الحكيم (توفيق) « زهرة العمر » ، القاهرة : مكتبة الآداب ، الطبعة الثانية ، ١٩٤٤ .

الخولى (أمين) « علم النفس الأدبى » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٥ ، ١ ، ص ٣٦—٥١

الخولى (أمين) « فن القول » ، القاهرة دار الفكر العربى ، ١٩٤٧ .

خلف الله (محمد) « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٨ .

خيرى (السيد) « الإحصاء : فى البحوث النفسية والتربوية والاجتماعية » ، القاهرة : دار الفكر العربى ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٧ .

دى زوت (بيرل) « أسرة سيتول » ، الأدب والفن ، الجزء الثالث ، ١٩٤٥ ، ص ١٤ — ٢٢ .

سويف (مصطفى) « الأسس الدينامية للسلوك الإجرامى » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٩ ، مجلد ٤ ، ص ٣٢٩ — ٣٥٤ .

سويف (مصطفى) « معنى التكامل الاجتماعى عند برجسون » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٩ ، مجلد ٥ ، ص ٢٠٣ — ٢٣٦ .

سويف (مصطفى) « النظرية الجشطلتية » ، مجلة علم النفس ، ١٩٥١ ، مجلد ٧ ، ص ٧٣ — ٨٣ .

سويف (مصطفى) « الأزمة الراهنة فى علم النفس الاجتماعى » ، مجلة علم النفس ، ١٩٥١ ، مجلد ٧ ، ص ١٧٧ — ١٩٤ .

سويف (مصطفى) « الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى » ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩ .

سويف (مصطفى) « التطرف : كأسلوب للاستجابة » القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٨ .

ضيف (شوقى) « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٤٧ .

العسكرى (أبو هلال) « كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر » ، الآستانة : مطبعة محمود بك الكائنة فى جادة أبى السعود ، ١٣١٩هـ

مراد (يوسف) « شفاء النفس » ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٤٣ .

مراد (يوسف) « المنهج التكاملى وتصنيف الوقائع النفسية » ، مجلة علم النفس ، مجلد ١ ، ص ٢٧٣ — ٣٠٤ .

مراد (يوسف) « الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى » ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٧ ، مجلد ٢ ، ص ٤٢٥ — ٤٤٢ .

مراد (يوسف) « مبادئ علم النفس العام » القاهرة : دار المعارف ، ١٩٤٨ .

فالون (هنرى) « أثر الآخر ، فى تكوين الشعور بالذات » ، ترجمة الدكتور يوسف مراد ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ٢ ، ص ٢٥٢ — ٢٦٧ .

لالاند (أندريه) « محاضرات فى الفلسفة » ، ترجمة أحمد الزيات ويوسف كرم ، القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩٢٩ .

مولونى وروكلاين « تأويل جديد لمسرحية هاملت » ، تلخيص دكتور مصطفى سويف مجلة علم النفس ، ١٩٥١ ، مجلد ٧ ، ص ١٠٢ — ١١٤ .

ملحق (٣)

دراسات الإبداع

من ١٩٥٩ ـ ١٩٦٨

عرض وتعقيب


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دراسات الإبداع

من ١٩٥٩ - ١٩٦٨

عرض وتعقيب

نظرة إجمالية :

نشطت بحوث الإبداع فى فترة السنوات العشر التى انقضت منذ بداية سنة ١٩٥٩ حتى نهاية سنة ١٩٦٨ . وهذا صحيح سواء بالنسبة للبحوث التى تتناول الإبداع مباشرة أو بالنسبة للبحوث التى تتناوله بزاوية ميل خاصة، كأن تتناول عمليات التفكير وحل المشكلات ، أو تتناول الموهبة والموهوبين [١] ، وهو وصف اشتهر أساساً من خلال بحوث تيرمان L.Terman التى بدأت عشرينات هذا القرن على الأطفال الذين يرتفع معامل الذكاء لديهم على ١٤٠ (باستخدام مقياس ستانفورد بينيه) [٢] ولكن هذا الاصطلاح عمم فى السنوات الأخيرة ليشمل أى ارتفاع شديد على أية قدرة عقلية (أعلى من انحرافين معياريين فوق المتوسط تقريباً) [٣] . وفيما يلى جدول يوضح أعداد البحوث التى نشرت فى ميدان الإبداع وميدانى التفكير والموهبة فى خلال فترة العشر سنوات المشار إليها .

---

(١) gifted

(٢) Treman, L. Mental and physical traits of a thousand gifted children, *Child behavior and development* R.E. Rarker, J.S. Kounim and H.F. Wright eds., New York :Mcgraw—Hill, 1943, P 279—306.

(٣) English,H.B. and English, A.C.A comprehensive dictionary of psychological and psychoanalytical terms, New York : Longmans, 1958.

جدول رقم ١ — عدد البحوث المنشورة التى تناولت موضوعات الإبداع والتفكير والموهبة فى السنوات ١٩٥٩ — ١٩٦٨

السنة	الإبداع	التفكير	الموهبة	المجموع
١٩٥٩	٢٦	٤	٥٧	٨٧
١٩٦٠	٣٨	٦	٥٨	١٠٢
١٩٦١	٣٨	٦	٣٢	٧٦
١٩٦٢	٣٨	٦	٤٥	٨٩
١٩٦٣	٤٢	٧	١٧	٦٦
١٩٦٤	٥٧	٨	٣١	٩٦
١٩٦٥	١٣٩	١٣	٢٧	١٧٩
١٩٦٦	١٠٥	٢٥	١٥	١٤٥
١٩٦٧	١٢٢	١٩	٢١	١٦٢
١٩٦٨	١١٤	٢٢	١٨	١٥٤
المجموع	٧١٩	١١٦	٣٢١	١١٥٦

وتعليقاً على هذا الجدول نود أن نوجه عناية القارئ إلى بضع نقاط . **أولها** أن الجدول مستمد مما نشرته مجلة *Psychological Alsracts* وبالتالى يمكننا أن ندعى بأنه شامل لما لا يقل عن ٨٠ ٪ مما نشر من بحوث فى سيكولوچية الإبداع فى أى جزء من العالم وبأية لغة . **وثانيها** أننا اضطررنا إلى تقدير أعداد البحوث المنشورة فى السنوات ١٩٦٢ و١٩٦٧و١٩٦٨ لعدم توفر المرجع بين أيدينا . **وثالثها** أن البحوث الملخصة فى المجلة التى نحن بصددها هى بحوث سبق نشرها فى مجلاتها الأصلية ومضى على هذا النشر سنة فى المتوسط ، ومعنى ذلك أن الصورة الواقعية لنشر البحوث الأصلية تحتاج إلى إزاحة للجدول كله بمقدار سنة إلى الوراء تقريباً . هذا كله من الناحية الشكلية .

أما من ناحية مضمون المعلومات التى أوردها الجدول فيلاحظ اتجاه إلى الزيادة المطردة فى بحوث الإبداع والتفكير . وفى بحوث الإبداع حدثت طفرة واضحة فى العدد من سنة ١٩٦٤ إلى سنة ١٩٦٥ إذ زاد عدد الدراسات الملخصة إلى أكثر

من الضعف ، ومع أن الزيادة لم ترتفع بعد ذلك عن هذه القمة بل ولم تبق عندها مع ذلك فإنها لم تنخفض إطلاقاً إلى ما كانت عليه فى سنة ١٩٦٤ ، بل ظلت على مستوى يقرب من ضعف ما نشر حينئذ .

كذلك يلاحظ أن بحوث الموهبة آخذة فى التناقص وقد يكون ذلك نتيجة طبيعية لاتساع رقعة التداخل بين معظمها وبين بحوث الإبداع وهو ما يؤدى إلى تصنيف نسبة معينة تحت عنوان « الإبداع » .

هذا عما ورد فى الجدول من أرقام ، وما تشير إليه هذه الأرقام من اتجاهات .

وقد لاحظنا من استقرائنا لمضمون البحوث فى الفترة التى نحن بصددها (بعضها فى صورته الأصلية والبعض فى صورته الملخصة) ملاحظتين رئيسيتين نجملهما فيما يأتى :

أولا : أن الغالبية العظمى من البحوث صدرت عن الباحثين الأمريكيين فى الولايات المتحدة . وهذا أمر طبيعى مادام عدد أعضاء جمعية علم النفس الأمريكية (ويبلغ الآن حوالى ٢٥ ألف عضو) أكبر من عدد علماء النفس فى أية دولة أخرى . ولكن من المحقق أن هذا ليس هو العامل الأوحد فى توجيه الموقف العالمى على هذا النحو ، ويبدو كذلك أنه ليس العامل الحاسم . ويخيل إلينا أن العامل الحاسم محصلة تقوم على ثلاث مركبات إحداها ماذكرنا ، والمركبة الثانية هى السباق الدولى الراهن نحو مزيد من التقدم العلمى والتكنولوجى ومحاولة علماء النفس أن يسهموا بعلمهم من زاوية بحوث الإبداع التى تساعد عند استغلالها تطبيقياً فى انتخاب أفضل العقول وتهيئة أفضل الظروف وإطلاق أفضل العمليات النفسية والعقلية التى من شأنها أن تضمن أكبر قدر من دفع طاقة الابتكار ، ابتكار حلول جديدة للمشكلات التى يواجهها العلم والتكنولوجيا فى أمريكا لعل هذا يؤدى بالعلم الأمريكى إلى التفوق . والمركبة الثالثة هى المناخ الحضارى العام فى الولايات المتحدة الأميريكية ومحاولته إبراز قيمة الفرد (على الأقل على المستوى الأيديولوجى) والقيم الفردية ، ويبدو أن بحوث الإبداع وخاصة إذا نظرنا إليها من زاوية العمليات النفسية والعوامل (ولم ننظر إليها من زاوية

« التأثير العائد[1] » والتفاعل بين الفرد والجماعة [2]) فإنها تلتقى مع هذه المركبة فى أكثر من موضع . المهم أن هذه المركبات الثلاثة تعاونت معاً على تنشيط بحوث الإبداع بهذه الصورة فى الولايات المتحدة الأمريكية .

وقد صدرت نسبة متواضعة من البحوث من باحثين فى دول أخرى كثيرة مثل إنجلترا وفرنسا ورومانيا وتشيكوسلوفاكيا وهولندة وبلغاريا والاتحاد السوفييتى .

ثانياً : أن معظم البحوث جاءت موزعة بين أحد ميدانين . هما ميدان الإبداع عامة ، وميدان الإبداع فى العلم والتكنولوجيا . وهذه الملحوظة تدعم الملحوظة السابقة وتلقى عليها مزيداً من الضوء . وقد اتجهت نسبة ضئيلة جداً من البحوث إلى تناول الفنون مباشرة .

ثالثاً : على الرغم من أن جيلفورد J.P. Guilford ومساعديه لم يعودوا يتصدرون قائمة الباحثين فى الميدان كما كان الحال قبل سنة ١٩٥٩ * فإن الوجهة التى اتجهتها بحوث هذا العالم لا تزال تسيطر على مسار الغالبية العظمى من بحوث الإبداع حتى الآن ونعنى بهذه الملاحظة أن الطابع السيكومترى (قياس القدرات ، واستخدام التحليل العاملى ، ووصف نمط العلاقة بين القدرات ، ووصف نمط العلاقة بين القدرات الإبداعية والقدرات المعرفية ، ونمط العلاقة بين هذه وتلك وبين سمات الشخصية . . . إلخ) لا يزال هو الطابع الغالب على البحوث حتى الآن .

نظرة تفصيلية :

فيما يلى عرض مفصل للبحوث التى تناولت الإبداع بصورة مباشرة . وقد استطعنا أن نصنف من بينها ٦٧٤ بحثاً فحسب ، أما البقية الباقية فلم نستطع تصنيفها لأسباب متباينة أهمها أن القدر من المعلومات الذى حصلناه عنها لم يكن كافياً لإجراء التصنيف .

---

(١) feedback

(٢) انظر الفصل الأول من الباب الثانى من هذا الكتاب .

* انظر الملحق رقم ١ بعنوان « دراسات جليفورد للإبداع : من ١٩٥٠ — ١٩٥٧ » .

جدول رقم ٢ — الفئات الرئيسية لبحوث الإبداع* المنشورة فى الفترة ما بين ١٩٥٩ و ١٩٦٨

فئات البحوث		العدد
(١) الإبداع والشخصية (دراسات ارتباطية)	دراسات من واقع تاريخ المبدعين	٢٠
	الإبداع ومتغيرات الشخصية السوية	١٢٨
	الإبداع والأعراض المرضية	٣٢
(٢) بحوث حول المنهج والوسيلة	الاختبارات	٦٧
	محكات الإبداع	٢٣
	مشكلات منهجية تجريبية	٢٣
	مشكلات منهجية فى صميم نظرية الإبداع	٢٢
(٣) التطبيقات العملية	فى التربية	٦٢
	فى الصناعة	١٢
	فى العلاج النفسى	١٢
(٤) الإبداع كمتغير تابع	حيث المتغير المستقل سلوك معين	٣٢
	حيث المتغير المستقل هو الارتقاء النفسى	٢٨
	حيث المتغير المستقل عقاقير	٥
(٥) الإبداع فى السياق الاجتماعى	الإبداع فى الجماعات الصغيرة	٣٣
	تحليل اجتماعى حضارى	٢٢
(٦) الإبداع كعملية : التحليل الوظيفى		٧٥
(٧) الإبداع من زاوية العمل الناتج		٢
(٨) التحليل النفسى والأدوات الإسقاطية		٧٦
المجموع		٦٧٤

وقبل أن نبدأ فى التعليق على كل فئة من الفئات الواردة فى هذا الجدول ينبغى لنا أن نشير إلى نقطة هامة . وهى أن جميع البحوث التى صنفناها تحت الفئات من ١ إلى ٧ كانت تابعة من حيث المنهج والمفاهيم الرئيسية للإطار الأكاديمى لبحوث علم النفس . وبالتالى فقد أفردنا فئة خاصة للبحوث التى تحت منحى التحليل النفسى سواء من حيث المنهج أو من حيث المفاهيم الأساسية

التى استخدمها كُتَّاب هذه البحوث .

ننظر الآن فى مقومات الفئات التى أوردناها . وقد قسمنا كلا من الفئات الخمس الأولى إلى فئات فرعية لكل منها درجة من التجانس الداخلى تحتم علينا أن نفرد لها تعليقاً خاصاً .

الإبداع والشخصية :

تقوم معظم البحوث فى هذه الفئة على تقدير معاملات ارتباط بين بعض متغيرات الإبداع وبين المتغيرات المختلفة فى الشخصية السوية والشخصية المضطربة . وأكبر الفئات الفرعيـــة هنا ما يدور فى فلك الشخصية السوية (أو بالأحـــرى الشخصية عموماً بغض النظر عن السواء والمرض) . وفيما يلى بضعة أمثلة لبحوث هذه الفئة الفرعية . أجرى ريد وآخرون بحثاً فى السمات المعرفية والمزاجية لدى الأطفال المبدعين ، استخدم فيه ٢٤ طفلا مبدعاً و٢٤ طفلا غير مبدع فى حوالى سن العاشرة . وقد طبق عليهم عدداً من مقاييس الذكاء ومقاييس التحصيل ، كما طبق عليهم عدداً من اختبارات الشخصية . وانتهى إلى أنه فيما يتعلق بالسمات المعرفية لا فرق بين نتائجه والنتائج التى نشرت عن الراشدين فالعلاقة بين الإبداع وبين السمات المعرفية منخفضة وتكاد تكون غير جوهرية . أما فيما يتعلق بالسمات المزاجية فتوجد فروق بين نتائجه والنتائج التى جُمعت عن الراشدين . فنى الأطفال يبدو أن المبدعين أقرب إلى المزاج الدورى[١] منهم إلى المزاج الـ schizothymic ،[٢] وليس ثمة ما يشير إلى أنهم أكثر انطواء من غير المبدعين . ولكن هناك ما يدل على أنهم أقل شعوراً بالقلق (Reid, J.B. et al. 1959) .

كذلك أجرى چتسلز وچاكسون بحثاً فى الفرق بين الطموح الوظيفى عند المراهقين من الشبان المبدعين والشبان ذوى الذكاء المرتفع غير المبدعين . ويعتبر هذا البحث حلقة فى سلسلة الاهتمامات التى يبديها هذان الباحثان حول موضوع العلاقة بين قدرات الإبداع ومعامل الذكاء . ومن أهم النتائج التى انتهى إليها

(١) Cyclothymic

(٢) Schizothymic

الباحثان فى دراستهما التى نحن بصددها أن المجموعتين تختلفان فيما بينهما اختلافاً جوهرياً فى عدد ونوع الأهداف الوظيفية التى تتعلق بها كل منهما ، وأن المجموعتين تختلفان اختلافاً جوهرياً كذلك من حيث اتجاه كل منهما نحو النجاح كما يقيمه الراشدون ونحو مجاراة المدرسين فيما يرتضونه . فالمبدعون غير الأذكياء أقل ارتباطاً بما يرتضيه المدرسون وما يتعلق به الراشدون عموماً (Getzels, J. W. & Jackson, P.W. 1960) .

وأجرى ريفلين بحثاً فى الإبداع والاتجاهات النفسية الأساسية انتهى فيه إلى أن هناك عاملين رئيسيين يميزان الطلاب الذين يحكم عليهم مدرسوهم بأنهم مبدعون أحدهما هو مزيد من الثقة الاجتماعية أى الثقة فى حكم الآخرين عليهم ، والثانى هو أن آباءهم يكونون غالباً ممن تلقوا قسطاً وافراً من التعليم . (Rivlin, L. G. 1959).

ونشر دونالد ماكينون مقالا أكد فيه أن بحوثه فى العلاقة بين الإبداع والذكاء تدل على أنه لا يوجد ارتباط بينهما فى جميع مجالات الإبداع ، إلا فى حالة واحدة هى حالة الإبداع الرياضى حيث يوجد ارتباط إيجابى ضعيف (Mackinnon, D.W. 1962)

وتناول تشيمبرز العلاقة بين مجموعة من العوامل المزاجية والبيوجرافية (أحداث الحياة الشخصية) من ناحية وبين الإبداع فى العلوم من ناحية أخرى . وقد أجرى بحثه هذا على ٧٣٠ عالماً ما بين كيميائيين وسيكولوجيين ، واستعان فى البحث باستخبار يتضمن ٢٣٢ سؤالا . وقد قسم الباحث مجموعة العلماء إلى فريقين أحدهما (الفريق التجريبى) كان مشهوداً له بالإبداع بناء على معايير معينة ، والثانى (الفريق الضابط) لم يكن من المبدعين بناء على هذه المعايير . وبالمقارنة بين الفريقين تبين الباحث أن العلماء المبدعين أكثر ميلا إلى السيطرة ، والمبادأة ، كما أن الدافع إلى النجاح فى المجالات الفكرية عموماً أقوى لديهم مما هو لدى زملائهم (chambers, J.A., 1964) .

كذلك تناولت دوروثى جاروود الموضوع نفسه على مجموعة من العلماء

الناشئين (الذين لا يزالون فى مستوى الدراسات العليا) وقارنت بين عدد من السمات المزاجية لدى المبدعين منهم وغير المبدعين (وكان معيار الإبداع هو درجاتهم على بطارية من اختبارات الإبداع) فتبينت أن المبدعين يتفوقون على غير المبدعين من حيث : مرونة العمليات العقلية ، والاهتمام بالفكر العلمى منذ الصغر ، وحب السيطرة . وتقبل الذات ، وما يمكن تسميته بالحضور الاجتماعى . كما تبينت أن هؤلاء المبدعين أقل من حيث ضبط النفس فهم أقل قدرة على ضبط انفعالاتهم وتعبيراتهم عن هذه الانفعالات ، وأقل رغبة فى إعطاء انطباع جميل عن أشخاصهم (Garwood, Dorothy S., 1964) .

ومن البحوث الطريفة (وهى فى الوقت نفسه راجعة إلى الانشغال بمشكلة كانت تشغل أذهان علماء النفس فى ثلاثينات هذا القرن) دراسة أجراها أيزنمان عن العلاقة بين الإبداع وبين ترتيب ميلاد الشخص ، وقد انتهى منها إلى أن الأوائل فى الميلاد أقل أصالة وإبداعاً من المتأخرين .(R. Eisenman, W1964)

ونشرت راقينا هيلسون بحثاً عن السمات المميزة لشخصية المرأة المبدعة ، تقدمت فيه لاختبار فرض مؤداه : أن النساء المبدعات أقرب إلى سيكولوجية الذكورة وأكثر أصالة ، وذكاء . كما أنهن أشد احتياجاً إلى الشعور بإنجاز شيء ما ، وقد انتهت الباحثة إلى تأييد صحة الفرضين الأخيرين ، وإلى أن المرأة المبدعة تعيش بشعور الحاجة إلى الاستقلال ، مع دافع عميق إلى أن تتبنى دور الإنسان الخالق . وقد تبين أن آباء هؤلاء النساء يكونون على قدر من الاهتمام بالمسائل الفكرية ، واحترام الذات . (Helson, Ravena, 1966)

هذه عينة لا بأس بها للبحوث التى تنتمى إلى فئة الإبداع ومتغيرات الشخصية السوية . يجد فيها القارئ نماذج من متغيرات الشخصية التى أثارت اهتمام الدارسين من حيث علاقتها بالإبداع ، كالذكاء ، والعمر الزمنى ، والانطواء ، وأنواع الطموح وأنماطه ، والمجاراة لقيم الآخرين ، والثقة بالنفس ، وحب السيطرة ، والمبادأة وضبط النفس . وبعض المتغيرات البيوجرافية .

ننتقل الآن إلى فئة فرعية أخرى ، هى فئة بحوث الإبداع وعلاقته بأعراض المرض النفسى .

يرى زيورياك أن الإبداع مرادف للصحة النفسية أو التكامل وهو عكس الانقسام أو تصدع الطاقة الناجم عن الصراع (Szurek, S.A.1959) وقد نشرت بيركيت دراسة عن الإبداع لدى الأطفال وعلاقته بالتقدم فى العلاج النفسى ، قارنت فيه أولا بين مجموعة من الأطفال الأسوياء وأخرى من الأطفال المضطربين نفسياً ممن يتلقون علاجاً منتظماً ، فوجدت أنه لا يوجد فرق جوهرى بين المجموعتين على قدرات الإبداع . غير أنها عندما ركزت نظرها على الأطفال المضطربين وحدهم (وطبيعى أن تكون بينهم فروق فردية على اختبارات الإبداع) تبين لها أن أكثرهم إفادة من العلاج النفسى هم أعلاهم على الاختبارات الإبداعية .
(Burket, Carmen W. 1963)

وفى دراسة نشرها إحسان العيسى عن الإبداع لدى الفصاميين أوضح أن الإبداع لدى المزمنين منهم لا يكون مستقلا عن العمر ولا عن القدرة اللفظية ولا عن سمة الانطواء . وقد استخدم الباحث لقياس الإبداع عدداً من اختبارات الأصالة والمرونة والطلاقة الفكرية (Al-Isaa. I. 1964)

تبقى بعد ذلك الفئة الفرعية الثالثة ، وتضم مجموعة بحوث الإبداع من واقع تاريخ المبدعين . والفرق الرئيسى بين بحوث هذه الفئة وبين بحوث الفئتين الفرعيتين اللتين ذكرناهما أن متغيرات الإبداع فى الفئتين متغيرات سيكومترية تحددها الدرجات التى يحصل عليها المتطوعون على مقاييس الإبداع التى تفترض أن أى عنصر من عناصر الإبداع تدريج متصل وأنه متوفر بدرجة معينة لدى كل شخص ،وعلى ذلك تجرى البحوث التى تتبع هذا الإطار تجرى على متطوعين من الأفراد العاديين الذين لم يشهد لهم أحد بإبداع ملفت للنظر . أما البحوث التى نسميها بحوثاً من واقع تاريخ المبدعين فالمتغيرات فيها بيوجرافية والمفحوصون فيها أشخاص قدموا إنتاجاً إبداعياً بشهادة مجتمعاتهم أو بشهادة التاريخ . والمفروض أن تلتقى النتائج الحاصلة من البحوث السيكومترية والبيوجرافية .

ومن أمتع الدراسات البيوجرافية دراسة نشرها هاييز بعنوان « سيكولوجية العلماء : مقدمة لفقرات من مذكرات كلارك هل » ، وصف فيها المؤلف عادات هذا العالم السيكولوجى الكبير فى تسجيل أفكاره أولا بأول (Hays, R. 1962) .

كذلك نشر جوزيف روسمان كتاباً تناول فيه الابتكار فى الصناعة ، اعتمد فى مادته على إجابات عدد كبير من المخترعين الصناعيين « الذين استحقوا براءات اختراع » ، وعدد من مديرى البحوث فى مجموعة كبيرة من المراكز ، تناولت آراءهم واستنتاجاتهم فيما يتعلق بالطرق المؤدية إلى الاختراع ، ودور الصدفة والحوادث الطارئة فى ذلك ، والابتكار المتعدد الجوانب ، والخصال الشخصية للمبتكرين ، وطرق تدريبهم (Rossman , J. 1964) .

ونشر أورلوف ، من الاتحاد السوفييتى ، كتاباً عن القصص النفسية التى تقوم وراء عدد من الاختراعات الحديثة (Orlov, V.I. 1964)

كما نشر هنرى ونثروب دراسة عن أنماط من الإبداع لدى عدد من المجرمين المحكوم عليهم فى سجون الولايات المتحدة الأمريكية : بعضهم لديه موهبة الكتابة الأدبية ، وبعضهم لديه أصالة لا شك فيها فى التحليل الرياضى ، وبعضهم الآخر موهوب فى كتابة المسرحيات . وقد ناقش المؤلف ما يمكن أن يكون قد ترتب من آثار على عدم اكتشاف مواهب هؤلاء الأشخاص فى وقت مبكر وتوجيههم وجهة مقبولة اجتماعياً (Winthrop, H. 1965) م

على هذا النحو نكتفى بما أوردناه من نماذج البحوث التى تتناول الإبداع والشخصية ، وهى كما قلنـــا من قبل بحوث ارتباطية بطبيعتها حتى ولو لم تحسب فى بعضها معاملات ارتباط . ومن هنا يمكن القول بأن هذه البحوث وصفية تصف ماذا يتغير زيادة ونقصاناً مع ماذا ، لكنها لا تعالج عمليات الإبداع ، أى لاتحاول أن توضح أن هذا أو ذاك من مكونات الإبداع معلول لهذا أو ذاك من المتغيرات السلوكية أو البيئية . إلا أن هذا لا ينفى قيمتها فى أنها تعطينا مفاتيح للتنبؤ باستخدام المعادلات الانحدارية [1] .

(١) McNemar, Q. *Psychological statistics*, New York : J. Wiley, 1954, p. 130 ff.

بحوث حول المنهج والوسيلة :

تشتمل هذه الفئة على أربعة أقسام صغرى ، كما هو مبين فى الجدول رقم ٢ ومن الواضح أن التضخم النسبي موجود فى القسم الأول وهو الخاص بتكوين اختبارات لقدرات الإبداع المختلفة ، ويتفق هذا مع الحقيقة الأساسية التى أشرنا إليها من قبل وهى أن معظم بحوث الإبداع المنشورة فى الفترة التى نحن بصددها صدرت عن الجامعات ومراكز البحث الأمريكية ، والاتجاه السيكومترى هو الاتجاه الغالب على بحوث علم النفس الأمريكيـــة المعاصرة ، ويبدو ذلك بوضوح إذا حاولنا أن نقارن بين أساليب البحث السائدة فى الولايات المتحدة وبين ما يناظرها فى بلد مثل فرنسا حيث الغالب هو التيار التجريبى التقليدى على مضمون فيزيولوجى ، أو فى بلد مثل الاتحاد السوفييتى حيث الغالب هو استخدام الملاحظة المباشرة ثم محاولة التنظير على أساس ما تجمع من ملاحظات يتم معظمها فى مواقف تربوية . وقد يلجأ الباحث هناك إلى تواريخ الحياة يستخلص منها ما يشاء من بيانات .

من أمثلة البحوث المنشورة فى هذا القسم ما نشره أمونز وأمونز عن اختبار الجناس التصحيفى [1] (تبديل مواضع الحروف فى كلمة لإيجاد كلمة جديدة ، أو تبديل مواضع الحروف فى نص كامل لإيجاد نص جديد) ، واكتشافهما أن هـــذه العملية تنطوى على عدد من العناصر التى تدخل فى عملية الإبداع وفى العمليات الذهنية التى نقوم بها عندما نحاول حل المشكلات التى تواجهنا فى مواقف الحياة . (Ammons, R.B. & Ammons, C.H. 1959) . وقد استخدم هذا الاختبار فى عدد كبير من بحوث الإبداع التى نشرت بعد ذلك .

كذلك نشر مدنيك ومدنيك بحثاً عن اختبار آخر للإبداع ، أطلقا عليه اسم اختبار « المتعلقات البعيدة » ، [2] وتقوم الفكرة على أساس ما يشبه أن يكون تحليلا استبطانياً لعملية الإبداع ، فقد توصل الباحثان إلى أن أهم عناصر الإبداع

(١) anagram

(٢) remote associates

تتمثل فى ثلاث عمليات : « الكشف الجانبى » [١] وملاحظة التماثل أو التشابه . والربط بين عناصر تبدو متباعدة . ثم صنعا اختباراً على أساس العملية الأخيرة . (Mednick, S.A. & Mednick, M.T., 1962) وقد شاع استعمال هذا الاختبار أيضا فى عدد من البحوث التى نشرت فى السنوات العشر الأخيرة .

ونشرت فى إيطاليا دراسة بعنوان مساهمة من معهد علم النفس (لا تحمل اسم شخص بعينه) حول تأليف اختبار إيطالى للقدرات الإبداعية ، يضم أربعة مقاييس تستخدم فيها أشكال تتألف من ثلاثة خطوط وعبارات تتألف كل منها من ثلاث كلمات . وقد أوضحت الدراسة ما لهذه الاختبارات من درجات ثبات وصدق مرتفعة . (نشرت هذه الدراسة سنة ١٩٦٥ ، وتقع فى ١٨٢ صفحة) .

ونشر بيويل وآخرون بحثاً قدموا فيه اختباراً يتألف من ٣٣ بنداً هى عبارة عن أسئلة بيوجرافية معينة ، وقد وضع الباحثون مفتاحاً للتصحيح تبين أن استخدامه فى إعطاء درجة على القائمة يعطى درجة للقدرة الإبداعية ترتبط ارتباطاً إيجابيّاً مرتفعاً بعدد من محكات الإبداع . مما يجعل هذه القائمة البيوجرافية صالحة للاستعمال كاختبار للإبداع . (Buel, W.D. et al. 1966)

ومن أمثلة البحوث التى نصنفها تحت القسم الثانى وهو قسم « محكات الإبداع » بحث نشره توماس سبرتشر عن محكات الإبداع التى يدخلها المهندسون فى اعتبارهم . وفيه سئل عدد من المهندسين فى أحد المصانع الكبيرة عن الفروق الحقيقية بين الأشخاص الذين يعتبرونهم مبدعين والأشخاص الذين يعتبرونهم غير مبدعين . وقد ظهرت عدة نتائج لهذا البحث . من أهمها ما كشف عنه تحليل المضمون لإجابات المهندسين من أن جدة الأفكار ، وقيمتها ، والاستقلال فى الوصول إلى حلول للمشكلات المطروحة ، والوصول إلى إجابات لها طابع الشمول ، هذه جميعاً محكات هامة فى التفرقة بين المبدعين وغير المبدعين . (Sprecher, T.B. 1959).

من الدراسات كذلك دراسة أجراها فيكتور كلاين وآخرون اتخذوا فيها محكات لصدق بعض اختبارات الإبداع التنبؤ بجوانب معينة من النجاح فى الأقسام العلمية

---

(١) Serendipity

من الدراسة الثانوية . واشتملت هذه الجوانب على ما يأتى : درجة النجاح فى كل برنامج ، الرتبة المئينية [1] على أحد الاختبارات النفسية للتحصيل فى العلوم ، الرتبة التى يحددها الأستاذ للإمكانيات العلمية للطالب فى مجملها ، عدد البرامج العلمية التى يتلقاها الطالب ، ومقياس معين لمدى اهتمام الطالب واندماجه فى الدراسة العلمية . وقد تبين أن هناك ارتباطات جوهرية بين كل من هذه المحكات وبين اختبارات الإبداع لدى الذكور والإناث كل على حدة ، كما ظهر أن الجزء من تباين المحكات الذى تستوعبه اختبارات الإبداع مستقل إلى حد كبير عن الجزء الذى يستوعبه معامل الذكاء . (Cline, V.B. et al. 1963)

وفى بحث ثالث استخدم مكدرميد عدداً من اختبارات الشخصية ، واختباراً للبصيرة الاجتماعية SIT ، واختباراً للقدرة على التحكم العقلى فى المفاهيم ، وقائمة بمعلومات بيوجرافية عن البروز فى البحث العلمى . . . إلخ ، استخدم الباحث هذه الاختبارات جميعاً لربط بينها وبين التقديرات التى نالها عدد من المهندسين من رؤسائهم ومن زملائهم بأنهم مبدعون . فتبين أن أعلى الارتباطات تقوم بين التقديرات وبين القائمة البيوجرافية ، وكذلك مع قائمة جَفْ للصفات Gough's check List ، مما يشير إلى أن هذين الأخيرين يمكن اعتبارهما محكين لا بأس بهما للإبداع كما يحكم به الرؤساء والزملاء . (Mc Dermid, C.D., 1965)

ثم تأتى بعد ذلك بحوث المشكلات المنهجية التجريبية . أشار چيروم دوبليت إلى ضرورة مواجهة مشكلات على جانب كبير من الأهمية المنهجية حتى تنضبط بحوث الإبداع . منها أن معايير الإبداع قد تتغير من مجال إلى مجال . ومنها ضرورة إيجاد الأسلوب الملائم لدراسة التفاعل بين المبدع والإبداع والمقوِّم . (Dopplet, J. E. 1964)

وأثار برايس وبل مشكلة العلاقة بين الإبداع وبين معامل الذكاء . وقال إن كثيراً من الدلائل تدل على أنها لا تتبع نموذج الارتباط المستقيم هكذا ببساطة . ففى بعض أنواع اختبارات الذكاء تبدو العلاقة منحنية ، وفى البعض الآخر تبدو

---

(١) percentile rank

العلاقة من النوع المنفصل وليس المتصل . وأشار على سبيل التوضيح لهذا الرأى الأخير إن الأشخاص الذين يقل معامل ذكائهم عن ١٣٠ يعجزون غالباً عن الإفصاح عن قدراتهم الإبداعية ، فى حين أن من يزيدون عن ١٣٠ يكون فى إمكانهم الإفصاح (price, B. M. & Bell, B.G. 1965) .

وأخيراً نصل إلى الدراسات التى تتناول المشكلات المنهجية الخاصة بأنسب الأبنية النظرية لبحث موضوع الإبداع . من هذا القبيل الدراسة التى نشرها جيمس آشر يحاول أن يقرب فيها بين عمليات حل المشكلات وبين التفكير الإبداعى وعمليات التعلم . (Asher, J.J. 1963) ونشر تيودور دنيس وهربرت بيرنز بحثاً بعنوان الإبداع والمعرفة ، أشارا فيه إلى أن معظم البحوث المنشورة فى الإبداع لا تقيم الإبداع على أسس كافية من الخبرة الماضية بل تكاد تفرق ما بينهما ، ويرى الكاتب أن هذا خطأ نظرى ، ويقترح تصحيحاً له أن يكون واضحاً من البداية فى ذهن الباحث أن عملية الإبداع (وهى عملية إنتاجية) لا يمكن فصلها عن عملية استقبال المعرفة وتحصيلها (Denise, T.C. & Burns, H.W., 1962) .

ونشر وليم هت بحثاً حاول فيه أن يقيم الإبداع على عاملين أساسيين : هما الأصالة والاستدلال المنطقى ، قائلا إنهما جانبان متكاملان فى الإبداع . بعبارة أخرى إن بينهما اعتماداً متبادلا بحيث إذا عملا معاً أمكن لهما إنتاج أفكار إبداعية ويبدو ذلك فى كون الشخص المبدع ينشئ أفكاراً جديدة ثم إنه يقيمها ، يخمن ثم يطبق منطقاً صارماً فى اختبار صلاحية تخميناته. هو قادر على النشاط التلقائى والنشاط المنظم معاً ، وبالتالى فهو مستقل ولكن يمكن الاعتماد عليه . (Hitt, W. D., 1965) ومن الجلى أن هذا الوضع للمشكلة يختلف عن الوضع كما حدده جيلفورد . فجيلفورد يقيم النشاط العقلى عموماً على عاملين أو عمليتين أساسيتين : التفكير التقريرى والتفكير التغييرى ، ثم يقيم الإبداع كله على التفكير التغييرى . ولكنه يضطر إلى إقامة جسور من حين لآخر بين النوعين من التفكير وراء الإبداع نفسه ، ومن أهم هذه الجسور عامل التقويم [1] ، وقد ظهر فى بعض بحوث

---

(١) evaluation

جيلفورد ما يشير إلى وجود عناصر من الاستدلال المنطقى فى هذه العملية .

بذلك ننتهى من عرض هذه العينة الصغيرة لفئة البحوث التى تدور حول المنهج والوسيلة . وقد رأينا كيف أنها تتناول الاختبارات الجديدة المقترحة ، وتقليب النظر فيما يمكن أن يتخذ من محكات للفكر المبـــدع ، ثم المشكلات المنهجية التى تتناول مشاكل التجريب . وأخيراً مشاكل النظرية .

البحوث التطبيقية :

اشترك فرانكلين وآخرون فى ندوة حول موضوع دور المعلم فى تنمية الإبداع عند تلاميذه . ونشرت الآراء التى طرحت فى هذه الندوة سنة ١٩٥٩ . وقد اعتمد أعضاء الندوة فيما أبدوه من آراء على الملاحظة المستمرة لفترة معينة لعدد من المدرسين أثناء قيامهم بالتدريس . ومن أهم الآراء التى التقى حولها أعضاء الندوة أن مسارعة المدرس إلى إعطاء شكل محدد لتعليماته أو لموقف الدرس ضار بنمو الإبداع عند التلاميذ . واتجه الأعضاء إلى الأخذ بالرأى القائل بأن واجب المدرس أن يعلم التلاميذ كيف يكونون متفتحين للاستقبال (وحسن الإجابة) لجميع النقاط التى تصلح للبدء فى معالجة موضوع معين . (Franklin et al., 1959)

وفى دراسة نشرها ميدو وپارنز تبين أن تقديم برنامج دراسى معين يراعى فى تصميمه التدريب على حل المشكلات حلا ابتكارياً يزيد من قدرة الدارسين على إيجاد الحلول المبتكرة إذا قورن ببرنامج دراسى آخر معادل له فى المضمون والصعوبة ولكنه ليس مصمماً فى اتجاه هذا النوع من التدريب .
(Meadow, A. & Parnes, S.J. 1959)

وفى دراسة تالية نشرها هذان الباحثان تبين أن تأثير البرنامج المعد خصيصاً لتنمية القدرة الابتكارية على حل المشكلات يبقى لمدة تقرب من ثمانية شهور بعد انتهاء فترة تقديم البرنامج (Parnes, S.J. & Meadow, A. 1960)

كذلك نشرا دراسة ثالثة على أثر استخدام طريقة « القصف الذهنى »[1].

---

(١) brain — Storming

فى تنمية القدرة على إيجاد الحلول المبتكرة فتبين أنها ذات أثر فعّال فعلا فى إيجاد الأفكار الجديدة وخاصة إذا لقى المتطوعون تدريباً خاصًّا فى استعمال هذه الطريقة (Parnes, S.J. & Meadow, A. 1959)

وفى سنة ١٩٦٢ نشر بارنز وحده دراسة بعنوان « هل يمكن زيادة قدرة الإبداع » أوضح فيها أن هذه الزيادة ممكنة فعلا إذا تعرض النشء لبرامج ذات مواصفات محددة ، إلا أنه أضاف بأنه رغم الحصول على هذه الزيادة فإننا لانعرف بالضبط ما الذي يحدث فى الشخص الذى يتعرض لهذا المران ، والغالب أن ما يحدث إنما يتناول القدرة والاتجاه النفسى معاً وليس القدرة وحدها .
(Parnes, S.J. 1962)

وأخيراً نشير إلى البحث الذى نشره تورانس وهو من الثقات فى الدراسات الا تقائية للإبداع وبحوثه أقرب ما تكون إلى التطبيق ، فقد أجرى داسة على ٦٥٠ مدرساً فى مدارس الولايات المتحدة انتهى منها إلى أن المدرسين لا يحبون الشخصيات المبدعة (Torrance, E.P. 1963) ، وهى نتيجة على جانب كبير من الخطورة وتدعو إلى التأمل فى مستقبل التربية ، سواء على المستوى المحلى والمستوى العالمى .

أما عن التطبيق فى الصناعة فالبحث الآتى مثال لبحوث كثيرة أجريت فى هذا الاتجاه : طلب الباحث إلى ٢٥ مديراً أن يقوّموا أداء ٨٨ عالماً وفنيًّا من المشتغلين فى بعض المصانع من حيث كون هذا الأداء إبداعيًّا . ووضع التقويم على أساس تدريج متصل من درجات الإبداع . ثم حسبت معاملات الارتباط بين ٥٣ اختباراً وبين هذا التقويم (على اعتبار أن التقويم هو المحك) . ثم عولجت هذه الارتباطات بما يسمح باستخلاص أفضل المؤشرات التنبؤية ، وأمكن الوصول فعلا إلى تسع مؤشرات على درجة طيبة من الصدق . وقد تبين من هذه الدراسة أن أهم الخصال التى تميز العالم الصناعى أو المهندس المبتكر ، هى : التمكن الواضح من الاستدلال المنطقى بواسطة الألفاظ أو رموز أخرى ، الطلاقة فى إنتاج الأفكار ، الأصالة فى نوع الأفكار ، الاستقرار الوجدانى ، التصميم على السيطرة على

بيئة عمله ، مغامر فى نظرته ، محب للاستطلاع العامى بدرجة عالية ، ومستوى القلق العام لديه منخفض . (Jones, F. E. 1964)

وأهم ما فى هذا المثال أنه نموذج يمثل نسبة كبيرة من بحوث الإبداع التطبيقى فى الصناعة ، من حيث إن الشغل الشاغل لهذه البحوث هو العثور على المؤشرات التنبؤية ليساعد على اختيار عناصر ذات مواصفات معينة للعمل فى هذا الحقل أو ذاك من حقول الصناعة .

وأما عن التطبيقات العلاجية فيكفينا أن نذكر مثالا من باغاريا نشره فون مارينوف . أوضح فيه أن الأعمال الإبداعية التى تصدر عن الفصاميين المتدهورين تكون متنوعة ومتميزة فى تصميماتها . وأشار إلى أن البحث المتعمق فى هذ الميدان سوف يمكننا من التعرف على الأعراض الفصامية ، وعلى العادات الشخصية السابقة على فترة المرض ، كما أننا سنجد انعكاسات للأنشطة المهنية للمرضى كما كانوا يقومون بها قبل المرض ، سنجد لها انعكاسات فى تعبيراتهم الفنية . ويلاحظ أن ما نجده أحياناً من روابط شديدة بين الكتابة والرسم فى إنتاج هؤلاء المرضى لايجوز أن يعتبر نكوصاً بالمعنى الارتقائى للكلمة . ولكنه تدهور ذهانى للشخصية يمكن التعويض عنه بالعلاج المهنى والفنى فى ورش فنية تعد بعناية فى المستشفيات .
(Marinow, Von A., 1963).

ننتقل الآن إلى فئة البحوث التجريبية التحكمية حيث فعل الإبداع متغير تابع :

والقسم الأول من بحوث هذه الفئة يشتمل على البحوث التى يكون المتغير المستقل فيها سلوكاً معيناً من جانب البيئة الاجتماعية كأن يوجه أحد الأفراد المدح أو العقاب نحو المبدع . عندئذ يصبح السؤال هل يتأثر فعل الإبداع بهذا المدح أو بهذا العقاب ؟ أو يشيع فى الموقف المحيط بالمبدع عنصر الانعصاب [1] ، عندئذ يصبح السؤال هو : ما تأثير الانعصاب على فعل الإبداع ؟ أو يتعرض

---

stress (١)

المبدع لنوع من الصراع النفسي ، عندئذ يصبح السؤال ما هو تأثير هذا الصراع على فعل الإبداع ؟ .

ومن الدراسات الممتعة في هذا الصدد ما نشره سويدفيلد من أنه لم يجد أي تأثير للانعصاب الناتج عن حرمان الحواس [(١)] من المنبهات الملائمة ، لم يجد للانعصاب الناجم عن ذلك أي أثر على الأصالة اللفظية . ويرى المؤلف أن كثيراً من الدلائل تشير إلى أننا إذا وسعنا المدى الذي تتفاوت فيه مستويات الانعصاب ظهرت بينه وبين الأصالة علاقة منحنية (Suedfeld, P. & Vernon, J. 1965) .

كذلك نشر بارنز دراسة تناول فيها تأثير طول مدة الجهد المبذول على قيمة الحلول المبتكرة للمشكلات التي تعرض للشخص . وكانت المدة التي يجرى عليها تجاربه هي خمس دقائق . وقد تبين له أن الأفكار التي ينتجها الشخص في النصف الأخير من المدة أقيم ابتكارياً من الأفكار التي يبدعها في النصف الأول من هذه المدة . (Parnes, S.J. 1961)

والقسم الثاني من دراسات هذه الفئة يشتمل على الدراسات التي تتخذ من الارتقاء النفسي متغيراً مستقلا . من هذا القبيل ما نشره تورانس بعنوان « هل يظل الارتقاء الإبداعي متروكاً للصدفة » وفي هذا البحث يقرر أن من الملاحظ أن الارتقاء الإبداعي يبدأ في التدهور بعد سن العاشرة . ويقول إننا لا يجوز أن ننظر إلى هذه الحقيقة على أنها ضرورة محتمة بحكم قوانين الارتقاء . إنما هي نتيجة لأن عمليات التنشئة الاجتماعية في المجتمع لا تؤكد قيمة المغامرة ولا حب الاستطلاع وعلى الضد من ذلك تعلي من شأن الانضباط والتنافس (Torrance, E.P. 1962).

كذلك نشر تورانس دراسة على ألف طفل من عدة مجتمعات : أستراليا . والملونين في الولايات المتحدة ، وألمانيا ، والهند ، وساموا ، والبيض في الولايات المتحدة ، وكان الهدف هو الوصول إلى تحديد منحنى ارتقاء الإبداع . فتبين أن الشكل الأساسي للمنحنى واحد في هذه المجتمعات جميعاً (فيما عدا ساموا) ، فهو يتقدم عبر منخفضات تعترضه عند أعمار معينة : عند بداية مرحلة رياض

---

(١) Sensory deprivation

الأطفال ، ثم حوالى سن العاشرة ، ثم حوالى سن الثالثة عشرة ، وفى حوالى سن السابعة عشرة أو الثامنة عشرة يحدث قدر من الاستواء (Torrance, E.P. 1962) .

وأخيراً نذكر القسم الثالث من بحوث هذه الفئة ، وهو قسم البحوث التى تستخدم العقاقير فيها كمتغير مستقل . ويكفينا أن نذكر هنا بحثا واحداً على سبيل المثال . فقد نشر ڤولما وروبير دراسة بعنوان « نحو تكنيك مناسب لدراسة الإبداع فى التصوير تحت تأثير العقاقير » ، وصفا فيها المراحل المختلفة التى يمر بها المصور إذا ماتعاطى عقار البسيلوسيبين . وتكلما فى بحثهما هذا بالتفصيل عن طريقة معينة يمكن الحصول بها على مستويات مختلفة من الإنتاج الفنى أثناء سريان تأثير العقار (Volmat, R. & Robert, R. 1964) .

ثم تأتى آخر فئات البحوث التى تحتوى على أكثر من قسم، وهى دراسات الإبداع من خلال سياقه الاجتماعى :

وهنا نجد قسمين ، الأول قسم الدراسات التى تتناول الإبداع فى الجماعات الصغيرة وقد كثر هذا النوع من البحوث فى السنوات الأخيرة، ويبدو أنه سيستمر يتجه إلى الزيادة فى السنوات القليلة المقبلة . أما القسم الثانى فيضم دراسات تربط بين الإبداع وبين عناصر أو تيارات حضارية معينة ، والدراسات فيه أقل عدداً وأقل تشبعاً بروح الضبط التجريبى من دراسات القسم الأول .

وفيما يلى بضع نماذج لدراسات القسم الأول .

نشر دافيد كوهين وآخرون بحثاً فى تأثير تماسك الجماعة [١] على التفكير الإبداعى عند أشخاص تلقوا تمريناً على أسلوب « القصف الذهنى » وآخرين لم يتلقوا هذا الأسلوب . واستخدم الباحثون لهذا الغرض عدة جماعات صغيرة بعضها متماسك والبعض غير متماسك (بناء على الاختيار السوسيومترى) ، وكان حجم الجماعة الواحدة شخصين فقط . ولتحليل النتائج طبق الباحثون أساليب تحليل التباين للمقارنة بين الاستجابات من حيث العدد ومن حيث الطرافة . وكان من أهم نتائج البحث أن أسلوب القصف الذهنى يبدو ذا أثر فعال لدى المتمرنين

---

(١) group cohesiveness

عليه إذا كانوا فى مجموعة متماسكة أكثر مما إذا كانوا فى مجموعة غير متماسكة ، ولكن بشرط أن يتناول هذا الأسلوب مشكلات موضوعات مثيرة لإندماج الأنا . (Cohen, D. et al. 1960)

وفى بحث نشره تايلور عن الإبداع والبيئة ، استعمل فيه وسيلة الاستبار لعدد كبير من رؤساء أقسام البحوث العلمية انتهى فيه إلى أن أهم ما يؤثر فى قدرة العالم على الإبداع علاقته مع المشرف عليه . (Taylor, D.W. 1962)

ونشر پارلوف دراسة أوضح فيها أن الإقلال من النقد المتبادل داخل الجماعة لايؤدى بالضرورة إلى توليد الأفكار الإبداعية ، إلا أنه مع ذلك يمكن أن يؤدى إلى نتائج طيبة سببها زيادة استعداد الشخص لأن يفصح عن الأفكار التى كان من الممكن بحكم عاداته السابقة أن يسقطها من حسابه على أســاس أنها تافهة (Parloff, M.B. & Handlon., J.H. 1964) ، ومن الجلى أن نتائج هذا البحث إذا ثبتت من خلال عدد من الإعادات للتجربة فإنها تلقى ضوءاً له أهميته على بعض جوانب فاعلية أساوب «القصف الذهنى» .

ومن أمتع البحوث ما نشره لين أندرسون وفرد فيدلر عن تأثير أنواع الزعامة على إبداع الجماعة. وقد اختار الباحثان نوعين من الزعامة : الزعامة المشاركة [١] والزعامة المشرفة [٢] . والفرق الرئيسى بين الاثنين هو أن الأولى تقضى بأن يشترك الزعيم مع أعضاء الجماعة فى إيجاد الحل للمشكلات التى تعرض لها ، هذا إلى جانب الرئاسة وتوجيه المناقشة . أما الزعامة الثانية فتقضى بأن يرأس الزعيم الجماعة ويقود المناقشة وله أن يشجع الأعضاء ويرفض بعض الأفكار المطروحة إلا أنه لايسهم أبداً فى إيجاد الحل المنشود . وقد أجرى البحث على ٣٠ جماعة صغيرة ، تتألف كل منها من أربعة أشخاص ، نصف هذه الجماعات تحت زعامة مشاركة ، والنصف الآخر تحت زعامة إشرافية . وبتحليل النتائج تبين ما يأتى :

---

(١) participatory leadership

(٢) Supervisory Leadership

(ا) أن الجماعات ذات الزعامة المشاركة كانت متفوقة فى كمية إنتاجها .

(ب) بينما الجماعات ذات الزعامة الإشرافية تفوقت فى نوع الإنتاج .

(ح) ولم تظهر اختلافات جوهرية بين الزعماء من النوعين من حيث رضاهم عن إنتاج جماعاتهم .

(د) إلا أن الزعماء المشاركين كانوا أكثر رضاً عن دورهم الشخصى الذى قاموا به .

(ه) ولم توجد فروق بين النوعين من الزعامتين من حيث تأثير كل منهما على الروح المعنوية فى الجماعات .

(و) ولكن تبين أن ذكاء الزعيم وقدراته ذو تأثير على مستوى إبداع الجماعة .
(Anderson, L.R. & Fiedler, F.E., 1964)

ننتقل الآن إلى القسم الخاص بالتحليل الحضارى للإبداع :

نشر إيجون أوروان دراسة عن النظم السائدة فى كثير من الجامعات الأميريكية وتأثيرها على الإبداع العلمى . أوضح فيها أن بعض الأمور التى قد تبدو ضئيلة وتافهة يمكن أن يكون لها آثار عميقة على نطاق تاريخى . ومن أهم المآخذ على الجامعات الأميريكية أنها تضع برنامجاً تفصيلياً لمعظم أنواع النشاط الفكرى للطالب والأستاذ لايترك فائضاً من الوقت ولا من الطاقة لأى منهما . ويرى الكاتب أن هذا النظام إن هو إلا إمتداد لجو الشركات بحيث شمل جو الجامعات ؛ ومناخ هذه خصائصه إنما يمثل خطراً شديداً على الميل إلى المغامرة العلمية دون أن يكون هناك أى عيب فى الأفراد أنفسهم . .(Orowan, E. 1959)

وقد نشر والتر جروين تقريراً عن ندوة عقدت حول استغلال طاقة الإبداع فى المجتمع الأميريكى ، أشار الأعضاء فيها إلى أن الاتجاه التشجيعى نحو الإبداع منتج بين الراشدين من أبناء الهامش الأعلى من الطبقة الوسطى فحسب . كما أشاروا إلى أن المناخ السائد فى المدارس لا يشجع على الاتجاه الإبداعى لدى

النشء ، وإن كان هذا لسبب ما لايمنع من نمو الاتجاه وظهوره فى مرحلة الرشد (Gruen, W. 1962) .

بذلك ننتهى من فئات البحث الكبيرة .

الإبداع كعملية أو التحليل الوظيفى للإبداع :

نشر تحت هذه الفئة عدد كبير من البحوث ، وهى تضم طرازاً من البحوث يعتبر أقرب الطرز إلى بحوث علم النفس بمعناها التقليدى الذى ساد منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وظل سائداً إلى وقت قريب جداً عند معظم علماء النفس فى أوربا والاتحاد السوفييتى . وأهم ما يميز هذا الطراز عن الطراز السائد فى الولايات المتحدة الأميريكية وفى إنجلترا وكندا هو اعتماد البحوث فى هذه البلاد الأخيرة اعتماداً كبيراً على التحليل الإحصائى وابتكار طرق غير مباشرة للنفاذ إلى حقائق السلوك ، ومعظم هذه الطرق يعتمد كذلك على التحليل الإحصائى . والمفروض (على أسس معظمها نظرية وقليل منها تجريبى) أن يلتقى الطرازان من البحوث فى نتائجهما الرئيسية ، إلا أن البرهنة على صحة هذا التوقع لا تزال تنتظر الكثير من الجهود بعضها يجب أن ينصرف إلى حل عدد من المشكلات المنهجية والبعض الآخر يجب أن يتجه إلى تجميع قدر لا بأس به من البراهين التجريبية . والمثال الذى يدعو إلى التفاؤل فى هذا الصدد ما تبين من التقاء بين ما أجراه پوستمان من بحوث بالأساليب السيكومترية الحديثة (فى الخمسينات من هذا القرن) وما كان قد نشره إبنجهاوس بالأساليب التقليدية (فى ثمانينات القرن الماضى) فى ميدان التذكر .

نكتفى بهذه المقدمة ونورد هنا بعض البحوث . نشر روبرت ويلسون فى سنة ١٩٥٩ بحثاً فى تحليل الإبداع الشعرى ودور الشعراء فى المجتمع الأميريكى . وفيه استجاب عدد من الشعراء المعروفين لبعض الاختبارات والاستبارات . وقد قدم الباحث لدراسته بمقدمة فى الأدب والمجتمع والشخصية والدور الذى يلعبه الشعر فى فهم الإنسان . ويرى المؤلف أن عمل الشاعر يعتمد على استخدامه لشخصيته أعمق استخدام ممكن لأنه أثناء الإبداع يستكشف جوانب فى ذاته بعمق لا مثيل

له . وينتهى المؤلف من تحليله لدوافع الشعراء وقدراتهم إلى ما يأتى : إن الشاعر لابد وأن تكون لديه مهارات خاصة على تلقى الخبرة ، وتنظيمها ، واستكشاف جوانب فى شخصيته واستخدامها ، واستعمال اللغة . ويقوم الشعراء بدورين أحدهما اجتماعى والآخر فردى وأن العلاقات بين هذين الدورين والنظرة إليهما تختلف من شاعر إلى آخر . (Wilson, R. 1959) ويستطيع القارئ لهذه الخلاصة أن يشعر بقدر من الشبه بين هذا البحث وبين ماتوصلنا إليه فى كتاب « الأسس النفسية الإبداع الفنى » ، المنشور سنة ١٩٥٠ .

وفى سنة ١٩٥٩ صدرت الطبعة الثانية لكتاب ماكس ڤرتهيمر «التفكير المنتج» ، وهو من أهم النماذج للدراسات التى تنتمى تحت فئة الإبداع كعملية . وربما كان من أهم فصوله التى تبرز خصائص النموذج الفصل المعنون « أينشتاين : التفكير الذى أدى به إلى نظرية النسبية » ، ويذكرنا هذا الفصل بموقف ألفرد بينيه من الأديب بول هيرفيو (فى أوائل القرن) إذ اعتمد بينيه على استبار الأديب استباراً حراً فى عدد من الجلسات المتوالية [1] ، كذلك فعل ڤرتهيمر مع أينشتاين . ولكن القارئ يجب ألا يحمل هذا القول على أن الباحثين انتهيا إلى نتائج متماثلة تماماً[2] . (Wertheimer, M. W. 1959) .

وفى دراسة نظرية قدم دونالد كامبل بعض الفروض حول العمليات العقلية التى نستطيع على أساسها أن نفسر أو نصف العملية الداخلة فى الإبداع . فذكر أن هناك عمليتين رئيسيتين : أحداهما تقدم لعقل المبدع نطاقاً واسعاً من التنوع (وتدخل هنا عمليات استقراء ومحاولات وأخطاء ، وطلاقة فكرية) ، والثانية إقامة محكات لانتخاب المادة الملائمة من بين هذا الخضم الواسع . وقد حاول المؤلف أن يقدم أفكاره هذه من خلال مجموعة من الخواطر عن التطور العضوى والتاريخ البشرى ، والإبستمولوجيا وعلم النفس (Campbell, D.T. 1960)

ونشر مونرو بيردزلى بحثاً فى الإبداع الفنى انتهى فيه إلى أنه بعد مرحلة البارقة

---

(١) انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب .

(٢) لن نحاول أن ننشر خلاصة لبحث فرتهيمر فى الفصل المشار إليه إذ يجد القارئ خلاصة وافية منشورة فى كتاب سيصدر قريباً جداً فى هذه السلسلة عن « الإبداع والشخصية » بقلم الأستاذ عبد الحليم محمود .

الأولى نجد أن عملية الإبداع الفنى إنما هى عملية مصححة لذاتها يحاول الفنان فيها أن يعيد توجيه أهدافه باستمرار . (Beardsley, M.C. 1965).

هذا عن البحوث التى تناولت الإبداع كعملية ، وهو الخط الرئيسى الذى اتبعناه فى بحثنا الذى يضمه متن هذا الكتاب .

أما عن بحوث الإبداع من زاوية العمل الناتج فليس فيها ما يستحق أن نقدمه كنموذج . ولا يزال يكفى فى هذا الصدد البحث الذى ألقاه ماكفرسون فى مؤتمر يوتاه سنة ١٩٥٥ بعنوان « اقتراحات بصدد إقامة محكات لتقويم الإنتاج الإبداعى » ومن الملفت للنظر فعلا أن تظل هذه المنطقة شديدة الفقر على هذا النحو رغم تزايد الحاجة العملية إلى إثرائها لكى نضمن درجة معقولة من الصدق فى أحكام اللجان والهيئات العديدة المحلية والعالمية التى تتصدى لإعطاء براءات الاختراع أو جوائز التفوق والنبوغ ، أو على الأقل لنعرف حقيقة العوامل التى تدخل فى تقديرها عندما تصدر أحكامها ثم نقوّم بعد ذلك نوع ومقدار تأثيرها فى تنشيط دورة الإبداع فى المجتمع .

وأخيراً تأتى بحوث التحليل النفسى والأدوات الإسقاطية ، ونرى أن هذا السياق ليس هو السياق الملائم للحديث عنها .

يبقى بعد هذا العرض السريع الموجز سؤال لا يمكن إغفاله ، ألا وهو :

أين الباحثون المصريون فى هذا السياق ؟

أجرى عدد من الباحثين المصريين دراسات فى ميدان الإبداع على سبيل الرسائل العلمية يستكملون بها دراساتهم العليا ، ولم يقدر لمعظمها النشر . والغالبية العظمى من هذه الدراسات نوعان : نوع أجرى وأجيز فى رحاب الجامعات الأجنبية الأمريكية أو الإنجليزية ، وهذه لن نتعرض لها فى هذا الجزء من العرض الذى نقدمه لأنها -- بحكم المعايير الأكاديمية المتعارف عليها -- محسوبة للمعاهد الأجنبية التى احتضنتها بكل ما فيها من سبل لتيسير البحث العلمى وحسن الإشراف عليه المشروعات العلمية التى تملأ على الأساتذة هناك عقولهم ووجداناتهم أكثر مما هى

محسوبة للجنسية السياسية التى يتبعها الطالب .

والنوع الآخر أجرى وأجيز فى الجامعات المصرية . وهذا مانورد ذكره .

قدم للجامعات المصرية — فى حـدود علمنا — فى فترة العشر سنوات الأخيرة رسالتان ، إحداهما قدمها حسن عيسى (إلى كلية التربية ، بجامعة عين شمس) ، والثانية قدمها عبد الحليم محمود (إلى كلية الآداب جامعة القاهرة) . وتتناول الرسالتان [1] موضوع العلاقة بين قدرات الإبداع وبين سمات الشخصية ولذلك فهما تنتميان من حيث الصورة العالمية للبحوث إلى الفئة الأولى الخاصة بالإبداع والشخصية ، موضوعاً ومنهجاً .

ونحن نكتفى هنا بالحديث عن الرسالة الثانية . فقد انتخب عبد الحليم محمود ١٢ متغيراً من متغيرات الإبداع التى يمكن قياسها بوساطة مجموعة من اختبارات جيلفورد ، وطبقها مع ١٤ مقياساً من مقاييس سمات الشخصية على عينة مكونة من ٢١٦ من الراشدين الذكور من طلاب الجامعات المصرية . وكان اختياره لاختبارات الإبداع على أساس أنها تمثل العوامل الأربعة الهامة التى قرر جيلفورد فى كثير من بحوثه أنها أهم عوامل النشاط الإبداعى . وهى : الأصالة ، والمرونة التلقائية ، والطلاقة الفكرية ، والإحساس بالمشكلات . كذلك كان اختياره لمقاييس الشخصية متوخياً أن تمثل أهم العوامل المزاجية التى تكرر ظهورها فى عدد من بحوث الشخصية ، مثل عامل الاتزان الوجدانى ، وعامل الانطواء وعامل التوتر النفسى أو التطرف ، وقد أعاد عبد الحليم حساب معاملات الثبات لهذه الاختبارات والمقاييس جميعاً على عينات مصرية ، واقتضى ذلك إدخال قدر من التعديل على بعض اختبارات الإبداع [2] بما يناسب البيئة المصرية وقد أمكن الوصول بالمقاييس جميعاً إلى درجات من الثبات لا غبار عليها . وبعد التأكد من ذلك طبقت المقاييس كلها على العينة الأصلية للبحث وحسبت معاملات

---

(١) وكلاهما لنيل درجة الماجستير فى الآداب .

(٢) نذكر بالفضل هنا أن جليفورد أمدنا باختبارات الإبداع التى طلبنا منه إرسالها إلينا ، ولم يشترط لذلك سوى الشروط الأكاديمية المعتادة حسب التعاون العلمى .

الارتباط المستقيم (بيرسون) ، فتبين أن اختبارات الإبداع ترتبط فيما بينها بدرجة لا بأس بها ، ومقاييس الشخصية ترتبط معظمها فيما بينها بدرجة لا بأس بها كذلك ولا تختلف فى هذا عما نشر من قبل من دراسات فى مصر أو فى الخارج ، أما معاملات الارتباط بين اختبارات الإبداع وبين مقاييس الشخصية فتبين أن الغالبية العظمى لا تختلف جوهريًّا عن الصفر . لكن عبد الحليم محمود لم يكتف بذلك بل تقدم لا ختبار فرض يقتضى أن تكون الارتباطات بين المجموعتين من المقاييس منحنية . وفعلا حسب نسب الارتباط فإذا بها جميعاً (باستثناء ثلاثة ارتباطات) جوهرية. عندئذ تقدم الباحث لإجراء نوع جديد من التحليلات على هذه الارتباطات (التى لا يصلح لها التحليل العاملى) هو تحليل المتغيرات المعدلة وانتهى من ذلك إلى إلقاء أضواء على جانب كبير من الأهمية على كثير من الأسئلة التى ظلت تدور فى الأذهان فترة طويلة (فى الداخل والخارج) حول شخصية المبدعين أو المبتكرين ، وهل هى أقرب إلى الصحة أم أقرب إلى المرض .

ويعتبر الوزن العلمى لهذا البحث ، بمنهجه ، وبنتائجه ، تعويضاً طيباً من حيث الكيف عندما نقارن بين النشاط العلمى فى ميدان بحوث الإبداع لدينا وفى الخارج . إنه تعويض من حيث الكيف يزيل الأثر المترتب على الضّعف الكمى الذى لا سبيل إلى التقليل من شأنه [١] .

---

(١) لما كان هذا البحث على وشك أن تنشره دار المعارف فى هذه السلسلة من منشورات علم النفس التكاملى فنحن نكتفى بما أوردناه عنه .

خاتمة :

بهذا ينتهى العرض الذى نحن بصدده . ومع أنه عرض موجز جداً إلا أننا حرصنا على أن نعطى من خلاله فكرة عن الخطوط الرئيسية لصورة النشاط العلمى فى هذا الميدان خلال فترة العشر سنوات الأخيرة . وفى هذه الحدود نعتقد أن العرض يوفى بالغرض المقصود منه . فبإمكان القارئ على هذا الأساس أن يعرف الكثافة النسبية للبحوث فى المناطق المختلفة من الميدان ، ويستنتج من ذلك استنتاجات كثيرة ، أهمها : أين يجد كثيراً من الإجابات التى يسعى إلى معرفتها وأين يتوقع أن تعز هذه الإجابة . وكذلك أين يمكن أن يوجه جهوده العلمية الخلاقة فى هذا المجال إذا أراد أن يسهم فى نمو المعرفة المتكاملة بجوانب الموضوع .



مراجع الملحق رقم ٣

Al-Isaa, I. Creativity and its relationship to age, vocabulary and personality of schizophrenics, *Brit. j. Psychiat.*, 19-', 110 (464), 74-79.

Ammons, R.B. & Ammons, C.H. Rational evaluation of the "standard anagram task" as a laboratory analogue of "real life" problem solving, *Psychol., Rep.*, 1959, 5, 718-720.

Anderson, L.R. & Fiedler, F.E. The effect of participatory and supervisory leadership on group creativity, *J. appl. Psychol.*, 1964, 48, 227-236.

Asher, J.J. Towards a neo-field theory of problem solving, *J. gen. Psychol.*, 1963, 68, 3-8.

Beardsley, M.C. On the creation of art, *J. Aesthetics & Art Criticism*, 1965, 23, 291-304.

Buel, W.D., Albright, L.E. & Glennon, J.R. A note on the generality and cross-validity of personal history for identifying creative research scientists, *J. appl. Psychol.*, 1966, 50, 217-219.

Burket, C.W. Creativity in children and progress in therapy, *Smith College Studies in Social Work*, 1963, 32, 192-209.

Campbell, D.T. Blind variation and selective retentions in creative thought as in other knowledge processes, *Psychol. Rev.*, 1960, 67, 380-400.

Chambers, J.A. Relating personality and biographical factors to scientific creativity, *Psychol. Monogr.: General and Applied*, 1964, 78 (7, whole no. 584).

Cline, V.B., Richards, J.M., Jr., & Needham, W.E. Creativity tests and achievement in high school science, *J. appl. Psychol.*, 1963, 47, 184-189.

Cohen, D., Whitmyre, J.W. & Funk, W.H. Effect of group cohesiveness and training upon creative thinking, *J. appl. Psychol.*, 1960, 44, 319-322.

Denise, T.C. & Burns, H.W. Knowledge and creativity, *Proceedings of the 1962 Invitational Conference on Testing Problems*, Eric F. Gardner ed., 13-30.

Dopplet, J.E. What is creativity? III. Definitions of creativity, *Transactions of the New York Academy of Sciences*, 1964, 26, 788-793.

Eisenman, R. Birth order and artistic creativity, *J. individ. Psychol.*, 1964, 20, 183-185.

Garwood, D.S. Personality factors related to creativity in young scientists, *J. abn. & soc. Psychol.*, 1964, 68, 413-419.

Getzels, J.W. & Jackson, P.W. Occupational choice and cognitive functioning : Career aspirations of highly intelligent and highly creative adolescents, *J. abn. soc. Psychol.*, 1960, 61, 119-123.

Gruen, W. The utilization of creative potential in our society, *J. counsel. Psychol.*, 1962, 9, 79-83.

Hays, R. Psychology of the scientist : III. Introduction to "Passages from the 'Idea Books' of Clark L. Hull", *Percept. mot. Skills*, 1962, 15, 803-806.

Helson, R. Personality of women with imaginative and artstic interests: The role of masculinity, originality, and other characteristics in their creativity, *J. Personality*, 1966, 34, 1-25.

MacKinnon, D.W. The nature and nurture of creative talent, *Amer. Psychologist*, 1962, 17, 484-495.

McDermid, C.D. Some correlates of creativity in engineering personnel, *J. appl. Psychol.*, 1965, 49, 14-19.

McPherson, J.H. A proposal for establishivg ultimate criteria for measuring creative output, *The* 1955 *University of Utah Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent*, 62-68.

Meadow, A. & Parnes, S.J. Evaluation of training in creative problem solving, *J. appl. Psychol.*, 1959, 43, 189-194.

Mednick, S.A. & Mednick, M.T. A theory and test of creative thought, *Proceedings of the XIV International Congress of Applied Psychology. Vol.* 5. *Industrial and Business Psychology*, G. Nielson ed., 40-47.

Orowan, E. Our universities and scientific creativity, *Bull. atom. Scient.*, 1959, 6, 236-239.

Parloff, M.B. & Handlon, J.H. The influence of criticalness on creative problem solving in dyads, *Psychiatry*, 1964, 27, 17-27.

Parnes, S.J. Can creativity be increased ? *Personnel Administration*, 1962, 25, 2-9.

Parnes, S.J. & Meadow, A. Effects of "brainstorming" instructions on creative problem solving by trained and untrained subjects, *J. educ. Psychol.*, 1959, 50, 171-176.

Parnes, S.J. & Meadow, A. Evaluation of persistence of effects produced by creative problem solving course, *Psychol. Rep.*, 1960, 357-361.

Price, B.M. & Bell, B.G. The relationship of chronological age, mental age, I.Q. and sex to divergent thinking test, *J. psychol. Res.*, 1965, 9, 1-9.

Reid, J.B., King, F.J. & Wickwire, P. Cognitive and other personality characteristics of creative children, *Psychol. Rep.*, 1959, 5, 727-737.

Rivlin, L.G. Creativity and the self-attitudes and sociability of high school students, *J. educ. Psychol.*, 1959, 50, 147-152.

Rossman, J. *Industrial creativity : the psychology of the inventor*, New York : University Books, 3rd ed., 1964.

Sprecher, T.B. A study of engineers' criteria for creativity, *J. appl. Psychol.*, 1959, 43, 141-148.

Suedfeld, P. & Vernon, J. Stress and verbal originality in sensory deprivation, *Psychol. Rec.*, 1965, 15, 567-570.

Szurek, S.A. Playfulness, creativity and schisis, *Amer. J. Orthopsychiat.*, 1959, 29, 667-683.

Taylor, D.W. Environment and creativity, *Proceedings of the XIV International Congress of Applied Psychology, Vol. XIV. Industrial and Business Psychology.*

Torrance, E.P. Must creative development be left to chance, *Gifted Child Quart.*, 1962, 6, 41-44.

Torrance, E.P. Cultural discontinuities and the development of originality of thinking, *Except. Children*, 1962, 29, 2-13.

Volmat, R. & Robert, R. A propos d'une technique partculière pour l'etude de la création picturale sous drogue, *Acta Neurologica et Psychiatrica Belgica*, 1964, 87-102.

Wertheimer, M. *Productive thinking*, New York : Harper, 1959.

Wilson, R.N. *Man made plain*, Clevland, O. : Howard Allen, 1959.

Winthrop, H. Creativity in the criminal, *J. soc. Psychol.*, 1965, 65, 41-58.

رقم الإيداع	١٩٨١/٥٠٥٥
الترقيم الدولى	٩٧٧-٧٣٥١-٧٦-٣ ISBN

١/٨١/٢٦١

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

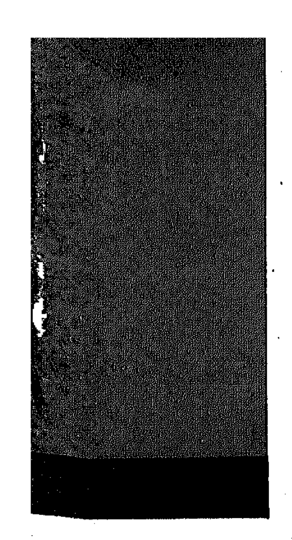
منشورات جماعة علم النفس التكاملي

● صدر فى هذه المجموعة :

مبادئ علم النفس العام	للدكتور يوسف مراد
علم النفس الفردى	للدكتور إسحق رمزى
مشكلة السلوك السيكوباتى	للدكتور صبرى جرجس
مدارس علم النفس المعاصرة	تأليف روبرت ودورث ترجمة الأستاذ كمال دسوقى
الأسس النفسية للإبداع الفنى	للدكتور مصطفى سويف
المدخل إلى علم النفس الجماعى	تأليف شارل بلوندل ترجمة الدكتور حكمت هاشم
الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى	للدكتور مصطفى سويف
اللغة عند الطفل	للأستاذ صالح الشماع
تطور الشعور الدينى عند الفرد	للدكتور عبد المنعم عبد العزيز المليجى
ميادين علم النفس	تأليف ج. ب. جيلفورد ترجم بإشراف الدكتور يوسف مراد
الكتاب السنوى فى علم النفس	ترجم بإشراف الدكتور يوسف مراد.
سيكولوجية المرضى وذوى العاهات	للدكتور مختار حمزة







هذا الكتاب

هذا الكتاب يبحث فى كيفية إبداع الشعر ، ويجيب عن عدد من الأسئلة التى طالما شغلت أذهان المثقفين عامة والأدباء بوجه خاص ، تلك الأسئلة التى تدور حول الإلهام والصناعة والعبقرية .

ولقد حرص المؤلف على أن يقيم دراسته على أساس من الملاحظة التجريبية ، أجراها على عدد من الوثائق الشخصية كالرسائل ومسودات القصائد والإجابة عن الاستخبارات والاستبارات التى هى من أهم وسائل البحث السيكولوجى . وجدير بالذكر أن أصحاب هذه الوثائق والإجابات هم من الشعراء العرب إلى جانب عدد من الشعراء والفنانين الأجانب .

وقد تناول الباحث فى أثناء هذه الدراسة عدداً من القضايا الإنسانية الهامة ، كالصلة بين الفن والحياة ، والصلة بين الفن والمجتمع ، ومستقبل الشعر عامة كصورة من صور التعبير الفنى ، ومستقبل الشعر العربى بوجه خاص . كما تناول بالتمحيص بعض القضايا المنهجية الأساسية وخاصة تلك القضية التى تدور حول مدى صلاحية المنهج العلمى لدراسة الإبداع الفنى .

وقد ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب سنة ١٩٥١ ، ثم الطبعة الثانية سنة ١٩٥٩ ، ثم هذه الطبعة الثالثة ، مزودة بالملاحق التى تعرض للقارئ عينة طيبة لتطور البحوث فى هذا الموضوع على الصعيد القومى والعالمى ليقف على أحدث الأساليب والنتائج فى هذا الموضوع الشيق والبالغ الأهمية .

